UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00378413 9

L
d 31
100

DIE BEGRÜNDER
DER PIEMONTESER MALERSCHULE
IM XV. UND ZU BEGINN DES XVI. JAHRHUNDERTS.

DIE BEGRÜNDER
DER PIEMONTESER MALERSCHULE

IM XV. UND ZU BEGINN DES XVI. JAHRHUNDERTS

VON

SIEGFRIED WEBER

MIT 11 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1911

LIBRARY
APR - 5 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ND
619
P4W4

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite.

Vorwort VII

I. Die Anfänge der piemonteser Malerschule 1

II. Martino Spanzotti und Eusebio Ferrari 22

III. Macrino d'Alba 41

IV. Die Maler zu Beginn des 16. Jahrhunderts im westlichen Piemont . . 71

1. Defendente Ferrari 71

2. Jacobino Longo und andere Lokalmaler 99

V. Die Malerfamilie der Giovenone in Vercelli zu Anfang des 16. Jahrhunderts 110

Rückblick und Ausblick 118

Register 121

VORWORT.

Anlaß zu folgender Studie gab mir der Umstand, daß die Künstler, welche der Malerei in Piemont zu Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts ihren eigenen Schulcharakter verliehen, mehr Interesse beanspruchen, als ihnen im allgemeinen bisher zuteil wurde. Zwar gibt es einige gute Arbeiten der Lokalforschung über die einzelnen Meister und Gebiete, auf welche ich an den betreffenden Stellen verweise, aber eine zusammenfassende Darstellung fehlte bis jetzt. Haben doch die Verfasser der Gesamtwerke über die italienische Malerei entweder, wie Crowe und Cavalcaselle, die Piemontesen ganz übergangen, oder wie Lübke, nur ganz kurz mit wenigen Worten gestreift. Am meisten wird ihnen von den älteren Schriftstellern Lanzi gerecht, doch waren diesem manche Meister noch unbekannt geblieben, welche die heutige Forschung ans Licht gezogen hat. Roberto d'Azeglio hat nur die in der Turiner Galerie vertretenen Maler behandelt. Colombo hat das von padre Bruzza in Vercelli gesammelte urkundliche Material mit kurzem begleitenden Text veröffentlicht. Die Entwicklung der Piemonteser Schule in der Renaissance hat aber auch für die allgemeine Kunstgeschichte kein geringes Interesse, weil Macrino d'Alba, dem ich einen weiten Raum widme, ihr angehört, und die großen Meister Gaudenzio Ferrari und Sodoma aus ihr hervorgegangen sind.

Wie der Titel besagt, habe ich mich hier zunächst nur mit den frühen Meistern der Schule beschäftigt, die zwar teilweise Anfang des 16. Jahrhunderts schaffend, doch noch auf dem Boden der Frührenaissance stehn. Der eigenartige Gaudenzio Ferrari und seine Nachfolger bilden gleichsam einen Künstlerkreis, welcher der Hochrenaissance angehört. Diese habe ich daher nicht einbezogen, da ich

ihr umfangreiches Schaffen demnächst in einer besonderen Arbeit zu behandeln gedenke.

Allen denen, welche diese hiermit der Oeffentlichkeit übergebenen Untersuchungen gefördert haben, insbesondere Herrn conte Baudi di Vesme, Direktor der Turiner Pinakothek, und Herrn cav. Secondo Pia, welcher mir in liebenswürdigster Weise für meine vergleichenden Studien einige seiner ausgezeichneten persönlich aufgenommenen Originalphotographien leihweise zur Benützung überließ, sei hiermit der wärmste Dank ausgesprochen.

Zürich, im April 1911.

DER VERFASSER.

I.

DIE ANFÄNGE DER PIEMONTESER MALERSCHULE.

NICHT so reich als manche andere Gegenden Italiens ist Piemont an Werken aus der Blütezeit der italienischen Renaissancekunst. Es herrscht daher vielfach die Ansicht, daß der Volksstamm, welcher diesen äußersten Nordwesten Italiens bewohnt, ebensowenig in der Kunst geleistet habe, wie die Völkerschaften Süditaliens. Sowohl Kunstgelehrte, wie die kunstliebenden Besucher der Apenninenhalbinsel haben es daher meist vorgezogen, ihren Zwecken dort nachzugehen, wo die ganze Fülle des künstlerischen Schaffens der Vergangenheit sich ihren Augen darbietet. Dennoch aber hat auch in Piemont von jeher eine ganz eigenartige und bemerkenswerte Malerschule bestanden, welche die verschiedenartigen Einflüsse, die einerseits von der Lombardei und Venedig, andererseits von Frankreich kamen, in durchaus selbständiger Weise verarbeitet hat. Freilich treten bedeutende Künstler hier erst verhältnismäßig spät auf, und zwar erst gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, so daß Piemont keinen Anteil hatte an der ersten, knospenden Blüte der Frührenaissance. Aber immerhin sind auch aus früheren Jahrhunderten noch Zeugnisse eines künstlerischen Schaffens vorhanden, das zwar teilweise primitiv und roh ist, aber dennoch von einem gewissen Streben nach Schönheit zeugt. Zu einer höheren Kunst fehlten in Piemont im Mittelalter eben die Vorbedingungen, reiche, kunstpflegende Fürsten und Städte. Meist sind es Fresken, welche uns an den verschiedensten Orten als die ältesten Zeugen der frühesten piemonteser Malerei entgegentreten. Es sind dies aber häufig sehr handwerksmäßige Erzeugnisse von steifen Formen, weshalb es sich nicht lohnt alle einzeln zu besprechen. Deshalb erwähne ich nur die hauptsächlichsten und wichtigsten.

Schon frühe war Vercelli der Sitz einer Malerschule. Ueber die ältesten Malereien daselbst hat Giuseppe Colombo bereits eingehend geschrieben, sowie Urkundliches veröffentlicht[1]. Die ersten Malereien Vercellis, von denen wir Kenntnis besitzen, sind uns in Zeichnungen erhalten, welche ein offenbar dem 13. Jahrhundert angehörender Künstler nach Wandbildern in der Kirche S. Eusebio, die wahrscheinlich aus dem 6. Jahrhundert stammen, kopierte. Die Fresken selbst gingen durch Abbruch der Kirche im 17. Jahrhundert zugrunde. Die Pergamentrolle mit den Zeichnungen wird im Archiv von S. Eusebio zu Vercelli aufbewahrt[2]. Sie enthält in 18 Feldern Darstellungen aus der Apostelgeschichte. Eine Kopie besitzt die Königliche Bibliothek in Turin. Die Originalwandbilder müssen nach diesen Zeichnungen zu schließen, sehr primitiv und noch ganz im Stil der altchristlichen Kunst gehalten gewesen sein.

Aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammen, wie Motta-Ciaccio an den Kostümen nachweist, Freskomalereien in der Klosterkirche S. Maria di Vezzolano. Diese zeigen in hohem Grade den Einfluß der französischen Malerei jener Zeit, der sich aber mit dem der Giottoschule verbindet. Dadurch tragen diese, von piemonteser Lokalmalern geschaffenen Wandbilder schon ihren eigenartigen, von solchen in anderen Gegenden abweichenden Charakter[3].

Im allgemeinen aber wurde während des ganzen Mittelalters in Piemont die Malerei noch in der handwerksmäßigen, sogenannten byzantinischen Weise ausgeübt. Erst Ende des 14. Jahrhunderts kam von auswärts ein Maler nach Piemont, welcher hier den Sinn für höhere Schönheit und Formvollendung weckte, Barnaba da Modena. Dieser aus Modena stammende Meister hatte seine Werkstatt in Genua, war aber in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts auch vielfach in Piemont tätig. Aus dieser Zeit befindet sich noch heutigen Tages ein mit dem Namen des Künstlers bezeichnetes Madonnenbild, das die Jahreszahl 1377 trägt, über einem Seitenaltar in der Kirche S. Giovanni zu Alba und eines von 1370, ebenfalls bezeichnet, in der Pinakothek zu Turin. Letzteres stammt aus der Dominikanerkirche in Rivoli. In seiner Kunst erscheint Barnaba da Modena wesentlich von der toskanischen Malerei

[1] G. Colombo, Documenti e Notizie intorno gli Artisti Vercellesi. Vercelli 1883.

[2] Ranza, Delle Monache di S. Eusebio. Vercelli 1784. Gazzera, Delle iscrizioni antiche del Piemonte. Torino 1849.

[3] Lisetta Motta-Ciaccio, Gli affreschi di Sta. Maria di Vezzolano, in «L'Arte» XIII, 1910, Fasc. V, S. 335 ff.

beeinflußt, was sich besonders auch an seinem frühest bezeichneten Gemälde, einer Madonna mit Kind von 1467 im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., erkennen läßt. Seine schönen Marieen haben etwas von der sanften Lieblichkeit des Duccio di Buoninsegna von Siena und ebenso erinnert die gefällige und doch naiv und natürlich gegebene Grazie der Jesuskinder mehr an die sienesische Schule des Trecento, als an diejenige von Florenz. Hieraus könnte man schließen, daß Barnaba vielleicht in Siena seine Lehrjahre zugebracht hat.

Durch Barnaba da Modena, sowie durch einige andere toskanische und lombardische Maler, welche am Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Piemont tätig waren, empfingen die einheimischen Künstler den Impuls sich von der Handwerksmäßigkeit loszureißen und wirklich künstlerische Werke zu schaffen. Die ersten Regungen derart lassen sich erkennen bei Meistern, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätig waren. Vor allem war es zunächst wieder Vercelli, wo sich der Fortschritt bemerkbar machte, und wo die Malerei aus handwerksmäßigem Stadium zu einer wirklich künstlerischen Stufe emporgehoben wurde. Als der Erneuerer, ja eigentliche Begründer der Schule ist der 1412 in Mailand geborene Boniforte Oldoni d. Ae., anzusehn. Orgelflügel, die er nach einer von Colombo[1] veröffentlichten Urkunde aus dem Jahre 1466 für die Kirche S. Eusebio in Vercelli malte, sind nicht mehr erhalten. Im castello di Albano aber ist noch ein Bild von ihm vorhanden, das einen hl. Martin zu Pferde zeigt, wie er den Bettler mit einem Teil seines Mantels bekleidet (Abb. 1). Das Gesicht des Heiligen zeigt jene zarten Formen und jenen milden Ausdruck, wie er sich besonders bei Martino Spanzotti wiederfindet, und für die Schule von Vercelli in der Folgezeit typisch ist[2]. Der Hintergrund wird durch eine schöne und naturwahre Landschaft ausgefüllt.

Beispiele der noch älteren mittelalterlichen und handwerklichen Malweise, die sich in der Umgebung von Biella finden, führt Roccavilla in seinem eingehenden Werke über die biellesische Kunst an, woselbst die Beispiele auch durch Abbildungen illustriert sind[3]. Ein schon sehr fortgeschrittenes Fresko der Madonna mit Kind an einem Landhause in Valle Mosca bei Campiglia Cervo, das die Jahreszahl 1399 trägt ist, wie schon Roccavilla vermutet[4], in viel späterer Zeit entstanden, und die

[1] Colombo, a. a. O., S. 93.
[2] Hierauf weist auch Guido Marangoni hin im Aufsatz über Gerolamo Giovenone, Emporium, 1909, S. 431.
[3] A. Roccavilla, L'arte nel Biellese, Biella 1905, S. 115 ff.
[4] Desgl. S. 117—118.

Jahreszahl später fälschlich daraufgesetzt. Dieser Meinung pflichte ich vollkommen bei, denn selbst Wandbilder in dieser Gegend aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts sind noch viel weniger formvollendet. Das fragliche Fresko zeigt den Einfluß Giovenones und ist meiner Ueberzeugung nach sicher im 16. Jahrhundert entstanden. — Eines der frühest bezeichneten Bilder der piemonteser Malerei ist ein Fresko in einer kleinen, S. Giovanni dei Campi genannten Landkapelle bei Piobesi in der Umgegend von Turin[1]. Es trägt die allerdings beschädigte und schwer leserliche Jahreszahl 1414. Der Maler nennt sich: Johannes Bertrami de Pinerolo. Das Wandbild ist dreiteilig. Das Hauptbild zeigt eine Kreuzabnahme. Links davon sind zwei kleinere Darstellungen übereinander (durch eine Querlinie geschieden), von denen das oberste die Jünger am Grabe Christi zeigt, wie sie sich bemühen den Deckel vom Sarge zu heben, das untere die Schindung des hl. Bartholomäus. Besonders diese letztere Szene zeigt einen fast übertriebenen Realismus. Der Maler schildert das qualvolle Martyrium mit einer gewissen Breite und scheint sich nicht genug tun zu können in der ausführlichen Wiedergabe der Grausamkeit, wodurch die Darstellung abstoßend wirkt. Die Perspektive hat der Maler noch nicht vollkommen beherrscht, wie die verzeichnete Pritsche, auf welcher der Heilige ausgestreckt liegt, beweist. Das Hauptbild, die Kreuzabnahme, ist entschieden das schönste und befriedigt auch den modernen Beschauer am meisten. Den Schmerz im Gesichtsausdruck der Marieen hat der Künstler sehr innig wiederzugeben verstanden. Es tritt uns hier schon deutlich das Bestreben entgegen, Leben und Bewegung in den Gestalten zum Ausdruck zu bringen. Freilich war dies zu Beginn des 15. Jahrhunderts in den übrigen Gegenden Ober- und Mittelitaliens damals nichts außergewöhnliches mehr, aber hier in Piemont, wo eben die Entwickelung wegen der oben geschilderten äußeren Umstände noch im Rückstand war, ist es bemerkenswert, als das erste Anzeichen des nun sich geltend machenden Natur- und Kunstgefühls der piemonteser Malerei. Zum ersten Mal ist das starr hergebrachte des Mittelalters abgestreift, und somit der erste Anfang zu einer selbständigen Malerschule in Piemont gelegt. Die Inschrift lautet, soweit sie bei der sehr schlechten Erhaltung noch lesbar ist: Hoc opus fecit fieri Anth . . . . s sub Anno Domini . . . M . . . . . die X mensis novembris et per manum Johis Bertrami pictoris de Pinerolio.

[1] Erwähnt von Bertea, Ricerche sulle Pitture e sui Pittori del Pinerolese, Pinerolo, 1897, S. 12—13. Sowie von Venturi, Storia dell' arte Italiana, Bd. VII, S. 146.

Auch sonst ist das kleine Kirchlein noch vollkommen mit Votivfresken ausgemalt, doch haben sich die Maler auf diesen nicht genannt; auch reichen sie in ihrer Bedeutung nicht an das soeben beschriebene Fresko heran.

Zu den bedeutendsten piemonteser Wandmalereien in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehören auch die Fresken im großen Saal des Castello di Manta bei Saluzzo. Neun Helden und Heldinnen des Altertums sind an den Wänden unter Bäumen, deren Stämme sie trennen, nebeneinander dargestellt, und außerdem ein Jungbrunnen, eine Szene wie sie in der französischen Kunst damaliger Zeit beliebt war. Das Ganze geht nach Paolo d'Ancona[1] und Venturi[2] auf eine Dichtung des Marquis Tommaso III von Saluzzo zurück. Mehr als in anderen Werken der Zeit erkennt man hier den Einfluß der Miniaturmalerei; ihre Bedeutung aber besteht vor allem darin, daß es die ersten derartigen Werke in Piemont sind, in welchen die reine Schönheit siegreich zum Durchbruch kommt.

Gleich bedeutende Malereien aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts sind uns nicht erhalten. Erst gegen das Ende des Quattrocento begegnen uns wiederum bedeutendere Wandgemälde. Es sind dies die Freskenreste im Palazzo d'Acaja zu Pinerolo[3]. Sie sind zwar nicht genau datiert, aber nach dem Stil zu schließen dürften sie erst am Ende der siebziger Jahre entstanden sein. Die Wandbilder sind grau in grau gemalt und stellen Episoden aus der Geschichte der Fürsten von Acaja dar. Die Art der Darstellung zeugt teilweise schon von großem Naturgefühl. Leider sind es nur Fragmente, die noch erhalten sind, aber das Wenige gibt doch immerhin einen guten Begriff von dem damaligen Stande der Malkunst in jener Gegend. Auf dem einen der Freskenfragmente ist die Belagerung der Festung durch Soldaten Franz I. dargestellt. Jedes Gesicht der vielen Gestalten ist schon vollkommen individuell aufgefaßt. Es sind meist derbe wettergestählte Krieger. Auch der Fürst selbst ist in dieser Gruppe abkonterfeyt; die stark vorspringende Nase verleiht seinem Gesicht den charakteristischen Zug. Das einzig Farbige auf dem Bilde sind die Banner der verschiedenen Kriegshaufen; zur näheren Bezeichnung von Freund und Feind und zur diesbezüglichen Orientierung des Beschauers konnte der Maler hier

---

[1] Paolo d'Ancona, Gli affreschi del castello di Manta nel Saluzzese in «L'Arte 1905». (Daselbst auch Abbildungen.)

[2] Venturi, Storia dell'arte Italiana, Bd. VII, S. 141—144. (Daselbst auch Abbildungen.) Venturi gibt am gleichen Ort auch eine gute Zusammenstellung der übrigen primitiven Fresken im mittelalterlichen Stil in Piemont.

[3] Bertea, a. a. O., S. 8 ff.

die Farbe in dem sonst grauen Bilde nicht entbehren[1]. Ein anderes Fragment mit ebenfalls sehr markigen Gestalten befindet sich an der langen Fensterwand des großen rechteckigen Festsaales. Unterhandlungen scheinen hier im Gange zu sein; die gespannte Aufmerksamkeit der Beteiligten hat der Maler ausgezeichnet in den Gesichtern wiederzugeben verstanden. Ein drittes Fragment sieht man in der Ecke der, dem zuerst genannten Fresko gegenüberliegenden, kurzen Wand des Saales (Abb. 3, Taf. II). Die Darstellung läßt sich schwer deuten. Besonders augenfällig ist ein Ritter, der auf einem Pferde hervorsprengt, während vor ihm aus einem Spalt Feuer hervordringt; der Schrecken darüber malt sich im Gesicht des Reiters. Ganz rechts sind endlich noch die Werke der Barmherzigkeit dargestellt, hier in der Mitte der Herzog Amadeus den Armen Almosen austeilend. Sehr hübsch sind auch die Ornamente, welche sich als Fries über den Wandbildern an der Decke hinziehen. Diese sind ebenfalls grau gemalt aber auf rotem, blauen und gelben Grunde. Das Muster des Ornamentes scheint der Skulptur entlehnt zu sein; es ist Rankenwerk, in dem kleine Vögel sitzen oder flattern, ein Motiv, wie es ja vielfach in der ornamentalen Plastik des 15. Jahrhunderts wiederkehrt. Diese Fresken sind, wenn auch nicht durchweg fehlerlos, doch ein hochinteressantes Beispiel für das Eindringen der Renaissance in Piemont um diese Zeit. Daß immerhin noch einige primitivere Anklänge an die mittelalterliche Kunst vorhanden sind[2], wie die im Verhältnis zu den kleinen Gebäuden etwas zu groß geratenen Figuren und die etwas allzu kindlich gezeichneten Berge, ist damals in jenen Gegenden noch selbstverständlich und vermag die Bewunderung der großen, sich in diesen Fresken offenbarenden Fortschritte nicht einzuschränken.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts treten nun aber gleichzeitig eine ganze Reihe besserer Künstler in den Piemonteser Gegenden auf, von denen schon mehr Nachrichten erhalten sind und eine größere Anzahl Werke auf uns gekommen ist. Einer der ältesten unter diesen, dessen Malereien auch noch am altertümlichsten anmuten, ist Giovanni Canavesio, der sich auf seinen Arbeiten meist als: «Presbiter Johannes Canavesi de Pinarolio» zeichnet und in den Urkunden seines Heimatortes

---

[1] Die Auffassung erinnert an diejenige von Ambrogio Lorenzetti auf den Schlachtenbildern im Rathaus zu Siena

[2] Diese Mängel hebt besonders De Amicis, in seinem Buche: «Alle Porte d'Italia» hervor. Sein Urteil über diese Fresken ist ein sehr ungünstiges; ich vermag diese Meinung bei Berücksichtigung des damaligen Standes der Kunst in diesen Gegenden nicht zu teilen.

Pinerolo «Magister Johannes Canavexii Pinctor» genannt wird[1]. Als solcher wird er zuerst 1450 erwähnt. Seine Tätigkeit scheint er aber im wesentlichen nicht in seiner Heimat, sondern in Ligurien, und zwar in kleineren Ortschaften in den Bergen der westlichen Riviera ausgeübt zu haben, denn alle von ihm erhaltenen, bezeichneten Werke stammen entweder von dort, oder müssen noch heutigen Tages in jenen Gegenden aufgesucht werden. Diese in Ligurien von ihm erhaltenen Werke sind alle in den Jahren zwischen 1482 und 1492 entstanden. Die frühesten bekannten Malereien seiner Hand sind diejenigen in Pigna, einer Ortschaft, welche bei Ventimiglia in den Bergen liegt. Eine ganze Kapelle ist hier mit Fresken seiner Hand ausgemalt, welche außer dem Namen des Künstlers die Jahreszahl 1482 tragen.

Diese S. Bernardo heißende Kapelle liegt vor dem Dorfe. Sie wird heutigen Tages nicht mehr zum Gottesdienste gebraucht. Schon im 16. Jahrhundert, aber auch später verschiedentlich, diente sie als Militärmagazin, zeitweise auch als Pferdestall oder als Unterkunft für durchziehende oder in Kriegszeiten vorübergehend garnisonierende Soldaten. Die Spuren hiervon erkennt man noch an den zahlreichen, mit eisernen Nägeln eingeritzten Namen von Soldaten, teilweise sogar deutscher Herkunft, wodurch die Wandmalereien sehr gelitten haben, sowie auch durch sonstige, durch den Gebrauch des Gebäudes zu militärischen Zwecken hervorgerufene Beschädigungen. Heutigen Tages ist die Kapelle aber als Nationalmonument erklärt, wodurch möglichste Schonung und Erhaltung des noch Bestehenden für die Zukunft garantiert ist; auch wurde der Bau wieder mit Türen- und Fensterverschluß versehen, der lange Zeit fehlte, so daß die Fresken jetzt auch nicht mehr der Witterung preisgegeben sind. Es sind die ältesten bezeichneten und datierten Malereien des Canavesio, weshalb ich sie zum Ausgangspunkt der stilkritischen Untersuchungen über den Meister nehme. Dargestellt sind in zwei Reihen übereinander Szenen aus der Leidensgeschichte Christi. Vieles, besonders der Hintergrund, erinnert in diesen Fresken noch an das Trecento, während das Streben nach Leben und innerm Ausdruck schon vollkommen die neue Zeit offenbart. Allerdings verleitet dies letztere Bemühen den Künstler häufig zu Uebertreibungen. Wie Karikaturen wirken die Schergen, welche Christus verspotten, ihn geißeln und zur Kreuzigung schleppen in ihrem fast bestialisch rohen Aeußern mit den fratzenhaft verzerrten Gesichtszügen. Es steht dem Künstler eben noch kein anderes Mittel

[1] In der Literatur ist dieser Meister am ausführlichsten von Bertea, a. a. O., S. 13 ff. behandelt.

zu Gebote, die Schlechtigkeit und Grausamkeit zum Ausdruck zu bringen. In diesen Dingen erinnert der Meister hier an nordische Künstler, ja fast möchte man glauben, daß er Schongauer gekannt habe, so sehr ähnelt die derb-drastische Weise der Henkersknechte manchen Figuren, wie sie Schongauer uns in seinen Passionsdarstellungen, besonders auch auf seinen Kupferstichen vor Augen führt. Auch nebensächlichere Kleinigkeiten, wie die aus Binsen geflochtenen Zäune, welche sich im Hintergrunde einzelner Szenen (beispielsweise derjenigen von Gethsemane) befinden, sind charakteristisch für Schongauersche Werke. Sollte dieser norditalienische Meister, über dessen Schul- und Entwicklungsgang ja leider nichts näheres bekannt ist, über die Alpen gezogen und vielleicht gar in der Werkstätte Schongauers tätig gewesen sein, was ja Anfang der 70er Jahre möglich gewesen wäre? Oder sind vielleicht Kupferstiche Schongauers ihm zu Gesicht gekommen, die ihre Wirkung auf ihn nicht verfehlten? Wie dem auch sei, auffallend ist jedenfalls der durchaus nordische Charakter der Fresken Canavesios, der sich von dem Stil der übrigen italienischen Malereien dieser Zeit völlig unterscheidet. Es beweist dies eben wiederum wie der Stil der piemontesischen Schule eben dadurch entstand, daß sich hier mit den Einflüssen aus dem übrigen Italien solche aus nordischen Ländern, sowie aus dem benachbarten Frankreich mischten. Die französischen Einflüsse sind ja in Piemont überhaupt auf allen Gebieten der Kunst und Kultur wegen der Nachbarschaft ziemlich stark, weshalb es auch möglich wäre, daß der nordische Charakter von Canavesios Kunst über Frankreich von den Niederlanden oder auch aus dem Elsaß herübergekommen ist. Uebrigens sind diese Fresken bei weitem nicht die besten unter den uns von des Meisters Hand erhaltenen, beglaubigten Arbeiten. Manches ist hier noch sehr roh und auch hölzern in der Zeichnung. Besonders die Figuren auf der Verspottung Christi weisen viele Verzeichnungen auf und sind zum Teil auch in den Bewegungen etwas lahm. Sehr edel ist dagegen Christus am Kreuze dargestellt, die stille erhabene Ergebenheit in sein Leiden ist wundervoll ausgedrückt. Die Nebenpersonen sind aber auch hier sehr naturwahr geschildert, so die Gruppe der Würfler, die beim Werfen des Loses um Christi Rock in Streit geraten sind, so daß der eine sogar das Schwert zückt. Für diese realistische, lebensvolle Darstellungsweise mögen Eindrücke der damals üblichen geistlichen Spiele nicht ohne Wirkung auf den Maler geblieben sein. Die Decke der Kapelle ist noch mit Einzelfiguren von Evangelisten und Heiligen geschmückt. Das Kolorit aller dieser Bilder ist etwas bunt; namentlich tritt ein krasses Grün verschiedentlich all zu sehr hervor. In ihrer

Gesamtheit aber sind die Fresken ein hochinteressantes und bemerkenswertes Beispiel für das sich von nun an in der piemonteser Schule geltend machende Streben nach realistischer Wiedergabe der Einzelheiten.

Ein zweites bezeichnetes Werk des Künstlers in Pigna ist das große Bild am Hochaltar der Pfarrkirche des Dorfes. Dargestellt sind in der Mitte der Erzengel Michael zu Seiten und auf der Predella zahlreiche Heilige. Es ist eines jener großen umfangreichen Altarwerke von mittelalterlichem Charakter, wie sie besonders in den abgelegenen Ortschaften noch am Ende des 15. Jahrhunderts von den Bestellern verlangt wurden, während in den Hauptstädten damals schon die modernere Art der Tafelbilder Platz gegriffen hatte. Das große Werk besteht aus 36 Abteilungen, welche alle auf Goldgrund gemalt sind. Auf dem Haupt- und Mittelbild, das wie gesagt den heiligen Michael darstellt, befindet sich die Inschrift, welche leider sehr abgeblaßt und heutigen Tages teilweise nur noch schwer leserlich ist[1].

Diese Altartafel ist also ebenfalls ein unbedingt authentisches Werk des Canavesio. Auffallend und sehr eigentümlich ist aber die sich von den Fresken in S. Bernardo völlig unterscheidende Art der Auffassung und der Bildung des Figürlichen. Alles übertriebene oft fast karikaturen- und fratzenhafte, das sich auf jenen Fresken findet und auch die übertriebene Bewegung der Gestalten fehlt hier vollkommen. Es sind ruhig, würdig aufgefaßte Heilige, mit lieblich-schönen Gesichtszügen, welche in göttlich-majestätischer Ruhe, ganz in der mittelalterlichen Art sich dem Auge des Beschauers darbieten. Man kann sich keinen größeren Gegensatz denken, als wie er zwischen den Fresken in S. Bernardo und dem Hochaltarbild der Hauptkirche in Pigna besteht. Diesen Gegensatz zwischen Tafelbildern und Fresken aber werden wir durchweg in dem gesamten Lebenswerk des Künstlers gewahren. Dort wo Canavesio große Wände zur Verfügung hat, läßt er seinem künstlerischen Schaffen freien Lauf, während er in den Rahmen eingeengt es nicht wagt, die strengen, althergebrachten Formen zu verlassen. Hinsichtlich der Datierung dieses Hochaltarbildes, über welche die nicht mehr völlig lesbare Jahreszahl ja leider keinen Aufschluß mehr gibt, da gerade die notwendigsten Ziffern fehlen, ist an-

[1] Leider ist es auch mir nicht gelungen sie vollständig zu lesen. Besonders die Jahreszahl ist nicht zu entziffern. Aber selbst manche der Worte, welche sich noch bei Bertea (u. Taggi) angegeben finden, habe ich nicht mehr im Original erkennen können. Ich gebe sie hier soweit sie sich bei Bertea (a. a. O., p. 17) veröffentlicht findet. Sie lautet demnach: PRESBITER IOHN̄ES CANAVESIVS. PINXIT und weiter unten: ANNO DN̄I M° CCC . . . D'MES̄E IANVARII IIII.

zunehmen, daß diese Arbeit gleichzeitig mit den Fresken in S. Bernardo entstanden ist, also Anfang der achtziger Jahre. Der so verschiedenartig anmutende Stil bildet keinen Gegengrund, da noch in viel späterer Zeit datierte und beglaubigte Tafelbilder des Künstlers vorkommen, welche in ganz derselben altertümlichen Manier gehalten sind. Der Meister wird das Bild jedenfalls während seines, für die Ausmalung von S. Bernardo notwendigen Aufenthaltes in Pigna geschaffen haben. Uebrigens zeichnet sich das Tafelbild von den Fresken durch eine wohltuende Gleichmäßigkeit in der Ausführung aus, während die Wandbilder, wie gesagt, von ungleichmäßigem Werte sind, was wohl auf die Mitwirkung von Gehülfen zurückzuführen ist. Das Altarbild aber ist mit großer Sorgfalt und unendlichem Fleiß in solider, altmeisterlicher Art ausgeführt, welche der Beschauer noch heute bewundert und die den Canavesio als gewissenhaften Künstler erscheinen läßt.

Der Zeit nach folgt unter den durch Künstler-Inschrift beglaubigten Werken des Canavesio das große, jetzt in der Pinakothek zu Turin befindliche Altarbild (Nr. 28), das die Jahreszahl 1491 trägt, also fast zehn Jahre später entstanden ist, als die Malereien in Pigna[1]. Auch das Turiner Bild stammt laut Katalog aus Ligurien, und zwar von der westlichen Riviera. Es wurde 1864 in Genua gekauft. Es ist ebenfalls ein vielteiliges Altarwerk, dessen 16 einzelne Teile durch die Gliederung eines schöngeschnitzten Rahmens voneinander getrennt sind (Abb. 4, Taf. III). Auf dem Haupt- und Mittelbild ist die thronende Maria mit dem auf ihrem Schoße sitzenden Christuskind dargestellt, welches mit der rechten Hand segnet, mit der linken einen Stieglitz hält. Zur Seite stehen in durch Pilaster getrennten Abteilungen vier Heilige in ganzer Figur, deren Namen (Stephanus, Jakobus major, Johannes d. T. und Bernhard) auf dem Rahmen darunter geschrieben sind. Darüber befindet sich noch eine Reihe kleinerer Bilder, von denen das mittelste Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes zeigt, während zu beiden Seiten je zwei Heilige in Halbfigur dargestellt sind. Am äußersten Rande des Rahmens sieht man außerdem noch drei Heilige an jeder Seite, die in ganzer Figur, aber in kleinerem Maßstabe gemalt sind. Unter Maria befindet sich die Inschrift in gotischen Lettern: «Presbiter Johes canavesius pinxit» — darunter an der äußersten Leiste durch einen Teil des Rahmens von dem eigentlichen Bilde getrennt: «hoc ops fctm fuit sub m°cccc° Lxxxxi die iii marcii. Auch dies

[1] In der Literatur ist das Gemälde außer im Katalog der Galerie erwähnt bei: Lübke, Italienische Malerei, Bd. I, S. 502, sowie bei Bertea, a. a. O., S. 17.

Gemälde ist auf Goldgrund gemalt und zeigt im Stil eine sehr enge Verwandtschaft, ja kaum einen Unterschied mit dem Altarbilde in der Pfarrkirche zu Pigna. Auch hier haben die Heiligen jenen ernst beschaulich-lieblichen Gesichtsausdruck, und die ruhige konventionelle Haltung, die nicht ahnen läßt, welch lebensvoller Bewegung der Meister in seinen Fresken fähig ist. Die Physiognomien sind außerdem im allgemeinen ziemlich gleichmäßig, nur bei Johannes dem Täufer ist das Asketische gut geschildert. Charakteristisch für den Stil ist die allgemein sehr scharf und gradlinig gebildete Nase, sowie die sehr lang und schlank geformten Hände mit im allgemeinen wenig ausgebildeter Muskulatur. Immerhin aber zeugt doch vieles schon von einer gewissen Naturbeobachtung; auch das kleine Jesusknäblein hat, wiewohl noch bekleidet, doch den frischen, lieblichen Zug der fröhlichen Kinderwelt der italienischen Frührenaissance. Diesbezüglich ist ein gewisser Fortschritt gegenüber dem Tafelbild in Pigna zu erkennen. Der Gesamteindruck aber ist dafür, daß ein Zwischenraum von zehn Jahren die Entstehungszeit beider Bilder trennt, sich merkwürdig gleich geblieben. An die Fresken in Pigna erinnert auf diesem Turiner Tafelbilde nur die kleine Kreuzigung in der oberen Reihe, wo der Schmerzensausdruck bei Maria und Johannes ergreifend ist. Die Komposition auch dieses Bildchens ist allerdings etwas steif und sehr symmetrisch mit den zwei Türmen, welche die Stadtmauer flankieren.

Auf dies Tafelbild in Turin folgt der umfangreiche Freskenzyklus in der Kapelle «Madonna della Sorgente» bei Briga am Col di Tenda, welcher 1492 datiert ist, also nur ein Jahr später entstand, als das soeben betrachtete Gemälde. Hier hatte der Künstler wiederum große Wandflächen zur Verfügung und dementsprechend sehen wir ihn wieder in derselben Art und Weise schaffen, wie bei der Ausmalung der Kapelle S. Bernardo bei Pigna. Diese umfangreichen Malereien sind das Hauptwerk des Künstlers; es ist auch verhältnismäßig gut erhalten, jedenfalls bei weitem besser als die Wandbilder von S. Bernardo bei Pigna. Trotzdem ein Zeitraum von zehn Jahren sie von diesen trennt ist doch bloß ein geringer Unterschied im Stil zwischen ihnen zu erkennen; nur die etwas weniger fehlerhafte Zeichnung und eine bessere Farbenharmonie lassen einen gewissen Fortschritt im Entwicklungsgang des Künstlers gewahren. An den Seitenwänden sind auch hier die verschiedenen Episoden der Leidensgeschichte in zwei Reihen übereinander dargestellt. Die rechte Wand wird in der Mitte vollkommen ausgefüllt durch die in größeren Dimensionen gehaltene Kreuzigung. Die Chorwand zeigt Geschichten aus dem Leben der Maria und an der Ein-

gangswand ist in mittelalterlich grotesker Weise das jüngste Gericht zur Darstellung gebracht.

Die Kreuzigung ist wohl dasjenige unter den zahlreichen Bildern, auf welches der Meister den größten Fleiß verwandt hat und das die tiefste Empfindung, wie überhaupt die bedeutendste Auffassung zeigt. Es ist eine reich bewegte Szene, Kriegsknechte und Kriegsvolk drängen sich im Hintergrunde, während vorne Magdalena das Kreuz schmerzerfüllt umfängt, und die Mutter des Heilandes von Trauer überwältigt zusammenbricht. Die Komposition ist sehr geschickt angeordnet, trotz der Fülle der Figuren klar und ruhig. Die Gruppe der sich beim Würfeln um das Gewand Christi streitenden Soldaten findet sich auch hier, doch hat der Künstler in der Wiedergabe der Roheit mehr Maß zu halten verstanden als in Pigna. Die Pferde der reitenden Legionäre verraten ein sehr gutes Naturstudium und sind vollendet gemalt. Den Ernst und das Erschütternde des Vorganges hat der Maler auch in der gedämpften Beleuchtung, die ihre Erklärung in den verfinsterten Scheiben von Sonne und Mond findet, gut ausgedrückt.

In dieser Kreuzigung, welche neben technischem Können auch ein tieferes Erfassen der künstlerischen Aufgabe verrät, kommt Canavesio den großen Malern seiner Zeit nahe, wenn er sie auch nicht vollkommen erreicht; doch scheint er einen Hauch von dem neuerwachten Kunstgefühl seiner Zeit verspürt zu haben. Seine übrigen Werke beweisen allerdings, daß er hier sein Bestes gegeben hat, dessen er fähig war. Schon manche andere Szenen dieses gleichen Zyklus stehen an Wert ziemlich tief unter der Kreuzigung, was vielleicht zum Teil auch auf die Mitwirkung von Schülern und Gehilfen zurückzuführen ist. Besonders häufig ist die Perspektive verfehlt. Sehr deutlich tritt dieser Mangel in der Abendmahlsszene zutage, in welcher der Tisch perspektivisch ganz verkehrt gezeichnet ist. Ebenso sind die Köpfe auf dieser Darstellung mangelhaft in der Zeichnung. Auch auf der Verleugnung Petri sind ähnliche Fehler zu bemerken. Andere Szenen sind wiederum sehr drastisch aufgefaßt und gleichen in der übertriebenen Weise, in welcher die Schlechtigkeit durch Häßlichkeit und abstoßendes Aeußere ausgedrückt ist, vollkommen dem Zyklus in Pigna. So zeigt der «Verrat des Judas» fast karikaturenhafte Gebärden und Gestalten. Geradezu abstoßend und schaudererregend ist der erhängte Judas. Dies Bild beweist, daß weder der Maler noch die Gesamtheit der Bewohner dieser Gegenden damals ein sehr fein ausgebildetes ästhetisches Gefühl hatten. In der Auferstehung sind wieder die Perspektive und die Verkürzungen vollkommen verfehlt. Wenn an solchen Mängeln nun freilich

sicher die Gehilfen die Hauptschuld tragen, so beweisen sie immerhin, daß das künstlerische Niveau in diesen abgelegenen Gegenden kein sehr hohes war, und daß der Maler selbst, wenn er sich persönlich auch von groben Fehlern frei hielt, doch jedenfalls kein geübtes Auge für richtige Zeichnung besaß. Denn das Ganze ist sicher unter des Meisters Aufsicht gemalt, und dieser daher für die Mängel mit verantwortlich. Bemerkenswert sind auch auf dieser Passionsfolge die vielerlei Anklänge an die nordische Kunst, wird man doch auch hier in manchem direkt an Martin Schongauer erinnert. Hauptsächlich die Geißelung und Gethsemane zeigen hier gerade wie in Briga solche Anklänge in den übertrieben realistisch und roh aufgefaßten Gesichtern der Henkersknechte und in dem aus Binsen geflochtenen Zaun von strohgelber Farbe auf Gethsemane.

Die Schilderungen aus dem Leben der Maria an der Chorwand sind dem Gegenstand entsprechend lieblicher gehalten, ja der Künstler verrät hier sogar teilweise eine eigenartige Poesie der Auffassung. Besonders hübsch und fein empfunden sind die Verkündigung und die Darstellung im Tempel; Maria ist von großem Liebreiz, der beweist, daß Canavesio nicht nur derbe Gestalten karikaturenhaft zu malen verstand, sondern auch für zarte, weiche Schönheit Sinn besaß. Sehr steif und hart ist dagegen die Flucht nach Aegypten, welche deshalb wohl nur von einem Schüler ausgeführt sein dürfte. Im allgemeinen aber läßt sich im Marienleben mehr jener Stil des Künstlers gewahren, den wir auf seinen Altartafeln finden. Ganz interessant ist das jüngste Gericht an der Eingangswand. Die Art der Auffassung und die Komposition desselben gleicht im allgemeinen derjenigen, die wir in der übrigen italienischen Kunst finden. Oben in der Mitte erscheint Christus als Weltenrichter. Die Gebärde Christi ist das in der Florentiner Kunst übliche Motiv, welches bereits von Orcagna und Fra Angelico erfunden ist und dessen letzte Ausbildung wir bei Michelangelo finden. Daran kann man erkennen, daß der Meister außer von der nordischen Kunst, auch aus dem mittleren Italien Eindrücke empfangen hat. Dies beweist auch die Komposition der Verdammten auf der rechten Seite des Bildes, die je nach ihren Lastern, in verschiedene Gruppen geteilt sind, wo sie die der Art ihrer Sünden entsprechenden Strafen erwarten, so wie Dante es in seiner Divina Commedia geschildert hat, dadurch zahlreiche Maler im Mittelalter und in der Frührenaissance inspirierend. Unter allen Wandbildern der Madonna della Sorgente ist neben der Kreuzigung das jüngste Gericht dasjenige, welches am meisten künstlerisches Schaffen verrät.

Die Inschrift, durch welche die Fresken als Arbeit des Canavesio

bezeichnet und beglaubigt sind, befindet sich ziemlich in der Mitte der linken Wand unter einem schmalen Fenster unter dem Bilde, welches den erhängten Judas darstellt. Sie lautet wörtlich wie folgt: Domenico Pastorello et Bartholomeo de Bartholome, Procuratore Presbitero Johanne Canavesio pictore, aere elemosinario actum 1492, 12 octobris praesens rescriptum a Josepho Pastorello rectore, Presbitero Johanne Granelo Caesare Lamberto procuratore anno 1583 die quarto octobris.

Die Zeit der Entstehung ist hiernach also sicher 1492. Wie aber Bertea schon mit Recht vermutet[1], dürfte diese große Arbeit der Ausmalung einer ganzen Kirche kaum in einem einzigen Jahre erfolgt sein, und wurde wohl jedenfalls schon 1491 begonnen.

Ursprünglich soll der Altar der Kirche ebenfalls mit einem Gemälde aus dieser Zeit geschmückt gewesen sein. Bertea hält es nicht für ausgeschlossen, daß auch dieses von Canavesio geschaffen wurde, und meint, es sei vielleicht dasjenige, welches sich heutigen Tages in der Galerie zu Turin befindet und von mir oben besprochen wurde. Da in Kriegszeiten leider alle Urkunden über die Tätigkeit des Canavesio sowohl aus dem Kirchenarchiv, wie aus demjenigen der Gemeinde verschwunden und zerstreut sind, muß dies eine Hypothese bleiben. Mir scheint es, da das Turiner Bild 1491 datiert ist, nicht sehr wahrscheinlich, daß der Maler seine Tätigkeit in Briga mit dem Altarbild begonnen hat, da dieses doch erst nach Vollendung der Wandbilder aufgestellt werden konnte. Wie dem auch sei, jedenfalls ist uns aus dem erhaltenen Freskenzyklus ein gutes und umfangreiches Beispiel von Canavesios Kunst erhalten, das uns einen guten Begriff von seiner Art und Weise gibt, und ihn, trotz mancher Mängel, doch wegen der gut gelungenen, eigenhändig ausgeführten Arbeiten als einen der ersten bedeutenderen Meister der piemontesischen Malerschule erscheinen läßt. Unwillkürlich drängt sich angesichts dieses Werkes dem Beschauer die Frage auf, welcher Meister wohl der Lehrer Canavesios gewesen sein könnte. Man hat an den Genueser Meister Brea gedacht, dessen Tafelbilder in der Gesamtanordnung denen Canavesios zwar nicht unähnlich sind, aber in den Einzelheiten im Stil doch wesentlich von denen des Pineroleser Meisters abweichen. Mehr Wahrscheinlichkeit hat der von Bertea[2] geäußerte Gedanke für sich, daß jener Bertramino, welcher das 1414 datierte Fresko in dem Kirchlein S. Giovanni bei Piobesi Torinese geschaffen hat, der Meister war, bei dem Canavesio die ersten Anfangsgründe gelernt hat. In der Tat zeigt ja auch schon jenes Fresko ebenfalls die derbe, etwas

[1] A. a. O., p. 19.
[2] A. a. O., S. 25.

an nordische Kunst erinnernde Art. Daneben aber wird Canavesio, meiner Ueberzeugung nach, wie ich schon oben darlegte, direkte Einflüsse aus dem Norden empfangen haben. Nach seinem Hauptwerk in Briga zu schließen, war Canavesio zwar kein Meister ersten Ranges, aber doch einer, der mit Fleiß und Ausdauer unermüdlich gestrebt hat.

Außer den bis jetzt betrachteten Malereien, gibt es noch ein weiteres beglaubigtes Werk von Canavesios Hand, das in der Literatur bis jetzt noch nicht erwähnt ist[1] und auch Bertea noch unbekannt war. Bis vor noch nicht langer Zeit befand es sich in Pornassio, einem kleinen Dorfe, das an der von Albenga nach Ceva über den Apennin führenden Straße liegt. Als dort befindlich ist es auch noch im amtlichen Inventar der Kunstdenkmäler Liguriens aufgezählt[2]. Hierdurch wurde ich zuerst auf das Gemälde aufmerksam. An Ort und Stelle fand ich es aber nicht mehr, da es mittlerweile verkauft war. Glücklicherweise aber ist es nicht, wie so manches andere alte Kunstwerk, ins Ausland gewandert oder gar über den Ozean exportiert, sondern es ist wenigstens in Italien geblieben. Nach mehrfachen Erkundigungen, fand ich es in einem Landörtchen der weiteren Umgebung Mailands wieder, in Verderio superiore, woselbst es den Hochaltar einer zwar neuen, aber in reinem alten Stile erbauten Kirche ziert. Die Patronatsfamilie der Kirche hat es dorthin gestiftet. Es ist ein großes vielteiliges Altarbild ähnlich demjenigen der Pfarrkirche von Pigna, nur noch umfangreicher, mit einer noch größeren Zahl einzelner Bilder. Das Werk ist, sowohl vorne wie hinten, also doppelt mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, hinten auch gleichzeitig mit dem Datum der Entstehung, 1499. — Das Hauptbild auf der Vorderseite zeigt Maria auf dem Throne das Christuskind auf dem Schoß. Auf den kleineren Bildern zur Seite sind vierzehn Heilige dargestellt, darunter als die hauptsächlichsten an den Ehrenplätzen, zunächst der Maria, der heilige Dalmatius als der Schutzheilige des Dorfes, für dessen Kirche der Altar ursprünglich gemalt war, dann Johannes d. T., der Erzengel Michael und Petrus, darüber die vier Kirchenväter und ganz oben noch wieder eine Reihe mit Heiligen. Alle einzelnen Felder sind auf Goldgrund gemalt, wie überhaupt das ganze Werk in seiner noch mittelalterlichen Anordnung, wiederum vollkommen den übrigen Altarbildern Canavesios im Stil gleicht, sich besonders in der Behandlung der Figuren voll-

[1] Einzig in einer im Buchhandel nicht erschienenen Festschrift zur Einweihung der Kirche (1902) ist das Altarwerk von Luca Beltrami beschrieben (das. auch Abbildung).

[2] «Elenco degli monumenti nazionali del Piemonte e della Liguria», ein handschriftliches Verzeichnis, das sich im Zentralbureau des Direktoriums für die Erhaltung der Kunstdenkmäler in Turin befindet.

kommen von den Fresken des Künstlers unterscheidend. Trotzdem dies Altarwerk die späteste bekannte Arbeit Canavesios ist und viele Jahre nach den Fresken in Pigna und Briga entstand, ist der Gesamteindruck dennoch bedeutend altertümlicher, weil die Gestalten nichts von jenen oft übertriebenen Bewegungen zeigen, sondern sich in vollkommen beschaulicher Ruhe geben. Wie schon eingangs erwähnt, besteht hierin offenbar eine gewisse Eigentümlichkeit unseres Meisters. Mag die altertümliche Art seiner Altarbilder auch zum Teil auf die Wünsche der Besteller zurückzuführen sein, es würde doch nicht so durchgehends jede lebhaftere Regung auf ihnen vermieden sein, wenn nicht diese ruhige, mittelalterliche Komposition auf schillerndem Goldgrund dem Künstler selbst für den Schmuck der Altäre passender erschienen wäre. Wohl kaum ein anderer Maler in der Kunstgeschichte hat gleichzeitig in zwei so vollkommen verschiedenen Arten gemalt.

Die Inschrift auf der Vorderseite sieht man auf dem Mittelbild unter dem Thron der Maria; sie lautet: «Presbit. Johēs. Canavexii pinxit» (in gotischen Lettern). Auf der hintern Seite befindet sich rechts am Eckpfeiler die ursprüngliche Stiftungsinschrift, welche besagt, daß die Gemeinde von Pornazzo (comunitas Pronaxii) das Bild zu Ehren der Jungfrau Maria und des heiligen Dalmatius 1499 habe malen lassen[1]. Die Inschrift auf dem linken Pfeiler ist größtenteils modern und von dem jetzigen Besitzer darauf gesetzt, zum Andenken an die von ihm vor einigen Jahren erfolgte Stiftung in die neue Kirche. Aber auch der Name des Künstlers kommt hier noch einmal vor, dieser soll aber, wie mir versichert wurde, alt sein.

Unter dem Altarbild ist noch eine Predella, auf welcher Szenen aus der Jugendgeschichte Christi dargestellt sind. Die Malerei ist zwar auch noch etwas steif und altertümlich, aber doch mit Sorgfalt und Liebe gemalt. Ein eigentlicher Fortschritt ist in diesem spätesten Werke Canavesios gegenüber den Tafelbildern der früheren Zeit kaum zu gewahren. Nur das Kind auf Marias Schoß, das in kindlicher Ungeduld sich anzuschicken scheint, vom Schoße seiner Mutter herabzuklettern, zeigt eine feinere und bessere Naturbeobachtung. Wenn von Canavesio nichts anderes als seine Tafelbilder erhalten wären, müßte man ihn für einen ganz handwerksmäßig schaffenden Meister halten. Aber seine Fresken! In diesen war er der erste, der sie mit lebensvollem Realismus

[1] Die Inschrift lautet: Anno Dni MCCCCLXXXXVIIII die vigintina mensis martii et ad honorem dei et gloriose virginis marie ac santi dalmatii in comunitas pronaxii fieri fecit hoc opus regente dño presbito Lazaro Bonanato rectore dicti loci. (Alle Worte in Majuskeln.)

erfüllte, worin seine kunstgeschichtliche Bedeutung, insbesondere für die piemontesische Malerei liegt. Zwar ging er hierin noch häufig über das Ziel hinaus, und verstand noch nicht jenes Maß zu halten, wie die Künstler im feingebildeten Toskana oder Venedig, aber das ist hier im kriegerischen Piemont, wo eben nicht die Ueberlieferung einer alten, fast tausendjährigen Kultur bestand, nicht zu erwarten. Für Piemont und Ligurien hat Canavesio die Bedeutung, der erste Maler gewesen zu sein, der sich vom Handwerksmäßigen zu wirklicher Kunst erhoben hat.

Beglaubigte Arbeiten von Canavesio sind bis jetzt keine andern erhalten. Den Einfluß seines Stiles aber glaube ich noch in einigen weiteren Fresken zu erkennen. So tritt Canavesios Art ziemlich deutlich in einigen der Wandbilder des Kirchleins S. Fiorenzo bei Bastia-Mondovi hervor. Diese kleine Kapelle ist im Innern vollkommen mit Fresken ausgemalt, welche die mannigfaltigsten Gegenstände teils aus der Legende des hl. Florian, teils aus dem Leben Christi behandeln. Verschiedentlich findet sich auch Maria mit Kind, ferner sind das jüngste Gericht, die Werke der Barmherzigkeit und anderes derartiges dargestellt. Die Malereien sollen laut Inschrift aus dem Jahre 1472 stammen, wie aus dem Verzeichnis der «Monumenti Nazionali» in Turin ersichtlich ist, ich selbst habe jedoch diese Jahreszahl an Ort und Stelle, trotz eingehenden Suchens, nicht finden können. Immerhin deutet der Stil der Wandbilder jedenfalls auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Im einzelnen ist die Ausführung der Bilder so von einander abweichend, daß sie offenbar nicht nur auf die Hände mehrerer Gesellen, sondern sogar verschiedener Meister zurückgehen, ja wohl teilweise sogar zu verschiedenen Zeiten ausgeführt sind. Deswegen zeigen auch nur einige den Einfluß Canavesios, und zwar Szenen aus der Passion, welche in manchen Einzelheiten ganz mit den Wandbildern in Briga übereinstimmen, während manche andere der Fresken ganz abweichenden, viel fortgeschrittenern Stil und Richtung offenbaren. Auf den in Canavesios Art gemalten Passionsszenen ist die Zeichnung hier aber noch bedeutend schlechter; so sind besonders die Füße meist vollkommen verzeichnet. Dies tritt besonders auf der Fußwaschung hervor, welche aber im übrigen in der Komposition und Auffassung die meiste Aehnlichkeit mit der gleichen Darstellung in Briga zeigt. Auch hier faßt Petrus sich an den Kopf, ein Motiv, das sich sonst bei der häufigen Schilderung dieser Szene in der Kunst nicht findet. Da auch im übrigen der Stil mit den beglaubigten Fresken des Canavesio in Pigna und Briga sehr übereinstimmt, so wird wohl sicher eine Wechselbeziehung stattgefunden haben. Wahrscheinlich hat einer der Gehülfen Canavesios diese Wandbilder gemalt, doch wäre es auch nicht ausge-

schlossen, daß es eine der ersten Arbeiten von des Künstlers eigener Hand ist. Jedenfalls müßten diese Szenen vor den beglaubigten Werken Canavesios entstanden sein, da sie sehr viel unvollkommener und mangelhafter sind.

Andere Malereien, bei deren Betrachtung ich ebenfalls an den Stil Canavesios erinnert wurde, fand ich im Norden Piemonts, in der auch architektonisch interessanten Kirche Abbadia di Ranverso (oder S. Antonio) in der Nähe von Avigliana. Das hauptsächlichste Kunstwerk dieser Abtei ist das große Gemälde am Hochaltar von Defendente Ferrari, das ich später besprechen werde. Die Fresken in der Art des Canavesio befinden sich in der Sakristei. Sie stellen ebenfalls Szenen aus der Passion dar, und zwar das Hauptbild der größten Wandfläche eine figurenreiche Kreuzschleppung (Abb. 5, Taf. III). Der Maler steht im allgemeinen noch auf einer ziemlich primitiven Kunststufe, doch hat er sich offenbar und sichtlich bemüht, inneres Leben auf den Gesichtern zum Ausdruck zu bringen. Jedoch sind die Mittel, die dem Künstler hierfür zu Gebote stehen, teilweise noch etwas äußerlich. Beispielsweise weiß er die Trauer und das Leiden im Angesichte Christi nicht besser zu schildern als durch die stark herabgezogenen Lippen und Mundwinkel. Die Büttel und Henkersknechte haben auch hier den übertriebenen fast fratzenhaften Ausdruck, durch welchen der Künstler ihre Schlechtigkeit kennzeichnen will, gerade so, wie auf den beglaubigten Fresken Canavesios. Die ganze Gruppe ist aber sehr lebhaft und bewegt, mit einer großen Anzahl von Figuren; der Künstler mag hierbei Eindrücke vor Augen gehabt haben, wie sie die kirchlichen Spiele, die sogenannten ‹Sacre Rappresentazioni› darboten, welche ja bis ins 15. Jahrhundert hinein üblich waren und der Kunst reichen Stoff boten. Die Zeichnung läßt teilweise noch viel zu wünschen übrig. Besonders die Füße mit den gleich lang gezeichneten Zehen sind sehr wenig naturgemäß von dem Maler erfaßt, eine Eigentümlichkeit, die wir ja aber gerade an den übrigen Fresken im Stile Canavesios ebenfalls gewahrten. Noch mehr an seine Art erinnert das Gethsemane darstellende Wandbild über der Eingangstür von der Kirche her; hier ist die Zeichnung der Extremitäten, besonders der Füße und Hände, ganz wie auf Canavesios beglaubigten Arbeiten, und, was am auffallendsten ist, auch hier ist der, den Garten Gethsemane abgrenzende Zaun von Weiden und Bast geflochten und von jener strohgelben Farbe, wie wir es nur noch auf seinen bezeichneten Fresken finden. Auf der Fensterwand ist die Verkündigung dargestellt, welche mehr in der ruhigen Art der Tafelbilder Canavesios gehalten ist. An der dem Eingang gegenüberliegenden Wand sind die Bilder sehr zerstört. Oben an der Decke sind die vier Evange-

listen in der hergebrachten Weise dargestellt. Letztere tragen weniger das unserm Künstler eigentümliche Gepräge. Im übrigen aber zeigen diese Fresken in der Sakristei der «Abbadia di Ranverso» so viele Aehnlichkeiten im Stil mit den beglaubigten Arbeiten Canavesios, daß meiner Ueberzeugung nach kein Zweifel obwalten kann, daß entweder dieser selbst, oder einer seiner direkten Schüler oder Nachfolger diese Wandbilder gemalt hat. Am wahrscheinlichsten ist es nach meiner Meinung, daß an dem Hauptbilde, der Kreuzschleppung, sowie an der Gethsemane-Darstellung der Meister selbst mit Hand angelegt hat. Vielleicht hat er diese Fresken ausgeführt, als er seinen Wohnsitz noch in dem ja nicht allzuweit von dort entfernten Pinerolo hatte, und noch nicht durch die größeren Aufträge in Ligurien gefesselt war. Wir hätten hier demnach ein erstes Jugendwerk des Meisters vor uns, was die teilweise noch etwas primitive und fehlerhafte Zeichnung auch durchaus wahrscheinlich erscheinen läßt[1]. Demnach glaube ich den bisher bekannten und beglaubigten Werken des «Presbiter Canavesio» hiermit noch diesen weiteren Freskenzyklus in der Abbadia di Ranverso hinzufügen zu können, sowie den Einfluß seiner Kunst in einzelnen der Fresken im Kirchlein S. Fiorenzo bei Bastia (Mondovì) zu gewahren.

Werfen wir nun noch einen kurzen Rückblick auf das gesamte Lebenswerk des Künstlers, wie es sich uns in den geschilderten Werken offenbart. Es tritt deutlich hervor, daß der Meister, wenn er auch auf den ersten Blick noch etwas rückständig erscheint, doch ein gewisses Ringen und Streben gehabt hat. Er bewegt sich nicht ausschließlich in den alten Bahnen, hält nicht an den aus dem Mittelalter überkommenen Formen unbedingt fest, sondern hat wenigstens auf einem Gebiete seiner Tätigkeit die eigene Erfindung und seine eigene Art in vollkommen realistischer Erfassung der Gegenstände walten lassen. Merkwürdigerweise gilt dies freilich nur von seinen Fresken, bei diesen aber durchgehends. Eine Entwicklung und Verbesserung ist hinsichtlich der Zeichnung wohl wahrzunehmen, wenn auch nur in geringer Weise. Wie wir ferner sahen, sind seine Tafelbilder noch ohne Ausnahme in dem altertümlicheren Stil gehalten, auch ist in diesen noch weniger eine Entwicklung wahrzunehmen als in seinen Fresken. So zeitigte Canavesio die eigentümliche und einzigartige Erscheinung, daß seine spätest bekannte Arbeit, das große, jetzt in Verderio superiore befindliche Altarwerk, das 1499 datiert ist, noch viel befangener im Stil ist, als die viel früher entstandenen Fresken von Pigna und Briga (von 1482 und 1492). Die künstlerische

[1] Andere Fresken in einer Kapelle des linken Seitenschiffes derselben Kirche sind bedeutend altertümlicher und haben nichts mit Canavesio zu tun.

Persönlichkeit Canavesios bekommt dadurch etwas rätselhaftes, fast unverständliches. Fast möchte man glauben, daß zwei ganz verschiedene Persönlichkeiten die Fresken und die Tafelbilder gemalt hätten, wenn nicht die vollkommen gleichlautenden Inschriften: «presbiter Canavesius» auf den beiderlei Arten der Malereien sich befinden würden. Deshalb glaube ich, daß Canavesio offenbar die beiden verschiedenen Techniken der Kunst bei zwei verschiedenen Lehrern gelernt hat. Dem Stil nach zu urteilen, scheint es mir, wie gesagt, wahrscheinlich, daß er die Freskomalerei bei jenem Johannes Bertraminus gelernt hat, von dem wir noch jenes ebenfalls übertrieben realistische Fresko in S. Giovanni bei Piobesi Torinese besitzen, worauf schon Bertea mit Recht hingewiesen hat[1]. Die Tafelmalerei dagegen hat er nach meiner Meinung wahrscheinlich bei dem Genueser Maler Lodovico Brea erlernt. Dieser hat nämlich Altarwerke ganz ähnlicher Art geschaffen, von denen man noch Beispiele in Genua, Savona u. a. O. sieht. In dieser meiner Ansicht werde ich dadurch bestärkt, daß in Briga die Tradition besteht, Canavesio sei der Schüler Breas gewesen, ja daß selbst das Altarwerk, welches ursprünglich den Hochaltar des Kirchleins Sta. Maria della Sorgente zierte, ein Werk des Brea gewesen sei[2]. Leider ist dies Werk ja aber heutigen Tages nicht mehr an Ort und Stelle vorhanden. Jedenfalls ist es nicht unwahrscheinlich, daß Canavesio in seiner Heimat nur die Wandmalerei erlernt hat, und nur als Freskomaler für die Ausschmückung der Wände nach Pigna und Briga berufen ist. Als aber dann nachträglich dort auch noch Aufträge für Altarwerke an ihn herantraten, scheint es natürlich, daß er zur Erlernung der Technik der Temperamalerei noch für einige Zeit bei dem in jenen Gegenden wirkenden Maler Brea tätig war. Wenn man die große Stilverwandtschaft nicht nur der Malerei, sondern auch des ganzen Aufbaues der Altarbilder Canavesios mit denen des Brea in Betracht zieht, ist diese Hypothese sehr wahrscheinlich. So würde sich auch zum Teil erklären, daß er auf seinen Tafelbildern das Figürliche nicht in der gleichen Weise bewegt darzustellen verstand, als in der Freskomalerei. Zudem hätte eine allzubewegte Szenerie auch nicht in den schon durch den Rahmen bedingten Gesamtstil der Altarwerke, wie sie nun einmal von den Auftraggebern verlangt wurden, hineingepaßt. Alle diese Umstände zusammen vermögen die Verschiedenheit in Canavesios Wiedergabe des Figürlichen wenigstens zum Teil, wenn auch nicht vollkommen zu erklären. Jedenfalls war Canavesio kein bahnbrechender Geist, kein Meister ersten Ranges. Dennoch hat er in seinen

[1] Bertea, a. a. O., S. 25.
[2] Desgl. S. 18—19. Vergl. hierüber aber auch das oben S. 14 gesagte.

Fresken ein Streben gezeigt, welches das abfällige Urteil Lübkes, der offenbar nur ein Tafelbild von ihm kannte, nicht rechtfertigt[1]. Denn Canavesios Fresken sind keineswegs in «konventionell gotischer Kunstweise befangen» und zeigen teilweise, wenigstens in den eigenhändig ausgeführten Teilen, auch durchaus gut durchgebildete Formen. Er war ein Künstler, der seine eigenen Wege ging und als Zwischenglied in der Entwicklung der piemonteser Malerei seine Bedeutung hat, denn er war der erste, der stärkerem Realismus Bahn gebrochen hat und größeren Meistern, die am Anfang des 16. Jahrhunderts folgten, die Wege ebnete. Aus diesem Grunde gebührt ihm immerhin ein Ehrenplatz in der Geschichte der piemonteser Malerei[2].

---

[1] Lübke, Geschichte der italienischen Malerei, Bd. I, S. 502.

[2] Von sonstigen Piemonteser Malern des 15. Jahrhunderts sei noch Giorgio Tuncotto erwähnt, von dem ein beglaubigtes und 1473 datiertes Fresko in Cavallermaggiore zu sehen ist. (Ricci, L'arte in Italia Settentrionale, S. 249).

II.

MARTINO SPANZOTTI UND EUSEBIO FERRARI.

DER erste wirklich bedeutende Künstler Piemonts, der ebenfalls zu Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts lebte, war Gian Martino Spanzotti, dessen Bedeutung auch über den engeren Kreis seiner piemonteser Heimat schon dadurch hinaus sich erstreckt, daß er der Lehrer von Sodoma war. Auch Spanzotti war lange Zeit fast unbekannt; nur durch Dokumente, die vom padre Bruzza zuerst 1862 veröffentlicht wurden[1] und denen dann 1889 Alessandro di Vesmé noch eine größere Anzahl hinzufügte[2], war wenigstens sein Name überliefert, aber Kunstwerke von ihm waren keine bekannt. Als Künstler erhielt der Meister erst greifbare Gestalt als Alessandro di Vesmé 1899 das erste bezeichnete Bild des Künstlers fand, welches er für die Turiner Galerie ankaufte (Abb. 6, Taf. IV)[3]. Dieses bezeichnete Bild kann seitdem als Ausgangspunkt für die Kenntnis der Kunst des Meisters und zur Auffindung weiterer Werke von ihm dienen, so daß der Künstler dadurch handgreiflichere Gestalt angenommen hat.

Martino Spanzotti ist aus Casale im Monferrato gebürtig, sein Geburtsjahr aber noch unbekannt. Das früheste aus seinem Leben bekannte Datum ist das Jahr 1481, in welchem er zuerst urkundlich als Vercelleser Bürger erwähnt wird[4]. Demnach hatte er offenbar in Vercelli seinen

[1] Luigi Bruzza, Miscellanea di Storia Italiana. Bd. I, Torino 1862.

[2] Alessandro Vesmé, Martino Spanzotti, maestro del Sodoma, Archivio storico dell' arte 1889, S. 421.

[3] Es trägt die Nummer 29 bis. Ueber den Ankauf ist im Archivio storico dell' arte 1899, S. 267 kurz berichtet.

[4] Diese, sowie die übrigen hier erwähnten urkundlichen Nachrichten sind in dem obengenannten Aufsatz von Alessandro Vesmé zusammengestellt (teils zum ersten Mal veröffentlicht, teils wiederabgedruckt nach Colombo, a. a. O.) im Archivio storico dell' arte, Bd. II, 1889, S. 421.

Wohnsitz. Hier war einer der bedeutendsten Künstler der Zeit Gian Antonio Bazzi, gen. Sodoma, von 1490 an sein Schüler[1], wodurch Spanzotti ein erhöhtes Interesse für uns gewinnt. 1498 war er, wie urkundlich beglaubigt ist, nicht mehr in Vercelli. Wohin er von dort gezogen ist unbekannt, zeitweise vielleicht nach Varese, da er in seinem Turiner Bürgerbrief als «von Varese» bezeichnet ist, und nach Chivasso, wo er 1511 und 1512 sich als Pate ins Kirchenbuch eingetragen findet. Im Jahre 1513 erwarb er dann das Turiner Bürgerrecht[2]. Vielleicht war er aber vorher einige Jahre in Casale, wie Negri glaubhaft macht[3].

In der letzten Zeit seines Lebens scheint Spanzotti sich in Casale aufgehalten zu haben. Sein Todesjahr ist nicht genau bekannt, es steht aber fest, daß er 1524 noch lebte, da vom 13. Juni dieses Jahres noch eine Quittung von ihm über 65 scudi für ein Bild für die Franziskanerkirche in Casale erhalten ist[4]. 1528 war er aber bereits verstorben, was dadurch bewiesen, daß es aus letzterem Jahr eine vom 2. November datierte, den Nachlaß des Meisters betreffende Urkunde gibt[5]. Ueber von ihm gemalte Bilder sind ebenfalls noch verschiedene Dokumente vorhanden, aber leider sind die in denselben erwähnten Werke alle verschollen oder verloren. Eines der frühesten, das ihm laut Urkunde schon 1481 in Auftrag gegeben wurde, das er aber erst 1491—92 ausgeführt hat, ist ein Altarwerk für die Kirche S. Paolo in Vercelli. 1494 malte er Wappenschilde für das Leichenbegängnis des Marchese Bonifazio di Monferrato[6]. Zwischen 1503 und 1527 führte er ein Triptychon für die Familie Tana aus, welches bis Anfang des 19. Jahrhunderts in der Kirche S. Agostino in Chieri vorhanden war, und 1524 endlich hatte er den oben erwähnten hl. Franziskus für die Franziskanerkirche in Casale vollendet[7]. Es scheint fast unerklärlich, daß von so vielen Werken kein einziges mehr an Ort und Stelle erhalten ist. Ein merkwürdiger Unglücksstern hat über allen diesen Malereien gewaltet. Vielleicht ist der Grund für ihr Verschwinden zum

[1] Siehe auch: Colombo, Documenti e Notizie intorno gli artisti Vercellesi (Vercelli 1883) im Anhang S. 441. Das Dokument veröffentlicht auf S. 471.

[2] Rondolino, «La pittura Torinese nel medioevo», in atte della società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino, VII, 1901, S. 229. In dieser Urkunde wird der Künstler «Martino de Campanigiis, alias de Spanzotis da Varese» genannt.

[3] Francesco Negri, Una famiglia di artisti Casalesi dei secoli XV e XVI (Alessandria 1892), S. 9.

[4] Das Bild stellte die Stigmatisation des hl. Franz dar, ist aber heute nicht mehr vorhanden.

[5] Ebenfalls von Alessandro Vesmé veröffentlicht (a. a. O., S. 422).

[6] Dufour et Rabut, «Les peintres et les peintures en Savoie» in «Memoires et documents publiés par la société Savoisienne d'histoire et d'archéologie» XII, S. 113.

[7] Alle diese urkundlichen Nachrichten sind durch Alessandro Vesmé ans Licht gezogen (s. oben).

Teil darauf zurückzuführen, daß Martino keine sehr haltbare Technik für seine Farbenmischung angewandt hat, weswegen sie frühzeitig verdorben sind. Für die geringe Haltbarkeit spricht auch, daß die Gemälde Spanzottis in den Galerien so äußerst selten sind, und daß auch nach Auffindung des bezeichneten Bildes nur ganz vereinzelt weitere Werke gefunden wurden. Das Gemälde in der Turiner Galerie, das als Ausgangspunkt für die Kenntnis des Meisters dienen muß, ist bezeichnet: HOPVS IOHIS MARTINI CASALEN, an der Stufe des Thrones auf dem die in ganzer Figur gegebene Gottesmutter sitzt. Das Jesuskind ruht auf ihrem Schoße in der Weise, wie wir es auf vielen Gemälden auch der übrigen italienischen Schulen, besonders aber der umbrisch-toskanischen finden. Hauptsächlich die Art wie Maria das eine Füßchen des Jesuskindes mit ihrer rechten Hand festhält, erinnert an Motive wie Pinturicchio und Lorenzo di Credi sie verwenden. Das Gesicht Marias ist von unbeschreiblicher Lieblichkeit und erinnert in der sehr feinen Behandlung und dem minutiösen Farbenauftrag etwas an den Stil der Miniaturmalerei, ebenso wie die sehr weich und fein gemalten blonden Haare, die leicht gewellt über die Schultern herabfallen. Die Zeichnung verrät hier und da einige Fehler, die am auffallendsten beim Christuskinde zutage treten, dessen Kopf und Stirn viel zu groß sind im Verhältnis zu den übrigen Körperteilen, besonders den allzu zierlich und klein ausgefallenen Extremitäten. Auch sind in dem Gesicht einige perspektivische Fehler, das übrigens in seiner Behandlung an die Kindergesichter des Lorenzo di Credi erinnert. Im übrigen gleicht das Gesicht in der Bildung des Mundes und der Nase, sowie in den gesenkten Augen, der ziemlich hohen Stirne und den reichen Haaren, vollkommen dem hl. Martin des Boniforte Oldoni, weshalb wir wohl in Boniforte Oldoni d. Ae. den Lehrer Spanzottis zu erkennen haben. Der Hintergrund besteht, soweit er nicht durch den Thron ausgefüllt wird, aus gemustertem Goldgrund. Das Kolorit ist im allgemeinen nicht sehr lebhaft. Das Untergewand Marias ist dunkelrot, der Mantel bläulichgrün. Der Rahmen ist, ähnlich wie die Altartafeln des Canavesio, vom Künstler selbst, oder wenigstens in dessen Werkstatt, geschnitzt. So einfach das Bild in seiner Komposition ist, so gibt es doch in seiner ganz ausgeprägten Eigenart einen guten Begriff von des Künstlers Malweise, so daß man nach ihm gut andere Arbeiten von Spanzotti auffinden und bestimmen kann.

Auf Grund dieser Stileigentümlichkeiten hat man denn auch bald darauf ein weiteres Gemälde dem Meister zuschreiben können[1]. Dieses

[1] Venturi hat es zuerst als solches erkannt.

befindet sich in der Accademia Albertina zu Turin. Auch hier ist eine sitzende Maria mit Kind dargestellt, welche in Haltung und Physiognomie fast ganz ebenso aufgefaßt ist, wie auf dem Bilde in der Pinakothek. Das Christuskind steht hier jedoch auf Marias Schoß, es ist nur bekleidet mit einem leichten Tüllhemdchen, das die Körperformen vollständig erkennen läßt. Die Komposition ist hier bereichert durch zwei kleine Engelputten, welche oben auf dem Baldachin des Thrones sitzen und auf Mandoline und Geige musizieren. Diese Flügelknäbchen sind mit entzückender Anmut gegeben und mit feiner Beobachtung der kindlichen Züge. Der eine, etwas schräg auf dem Gesimse liegende, lugt vom Baldachin herab auf Mutter und Kind, während der Geigende andachtsvoll nach oben blickt; sein etwas geöffneter Mund scheint zu beweisen, daß er sein Spiel mit leisem Gesang begleitet. Diese beiden Bürschchen mit roten Flügeln verraten deutlich den Einfluß der venezianischen Schule auch auf Spanzotti. Das Bild ist auch in den Nebendingen etwas reicher ausgestattet als dasjenige in der Pinakothek. Der Thron ist mit kräftigen Renaissanceornamenten verziert und mit Fruchtgehängen in Crivellis Art versehen, auch ist der blaugrüne Mantel Marias, dessen Fältelung und Drapierung die gleiche ist wie auf dem erstgenannten Bilde, mit Perlen besetzt. In allen Einzelheiten, den langen, schmalen, wenig ausgebildeten Händen, der ungenügend angedeuteten Muskulatur und der geringen Modellierung auch des Gesichtes, dessen Augen noch etwas altertümlich mandelförmig erscheinen, sowie in den sehr dünnen, schmalen Lippen, läßt sich die Hand des Martino Spanzotti erkennen. Deshalb kann wohl kein Zweifel obwalten, daß das Gemälde in der Akademie ebenfalls von diesem Meister geschaffen wurde, weshalb wir es zur stilkritischen Bestimmung weiterer Bilder Spanzottis heranziehen können.

Es liegt nahe zunächst in Casale selbst nach Werken des Meisters zu suchen, welche von seiner Hand gemalt sein könnten. In der Tat zeigte mir der kunstverständige Advokat Dr. Francesco Negri in Casale am letzten Altar links der Kirche S. Antonio eine Malerei, die dem Spanzotti zugeschrieben wird. Es ist eine kleine Verkündigung, welche die oberen Seitenfelder einer vielteiligen Altartafel ausfüllt, deren übrige Teile den Stil der Vercelleser Schule zeigen. Tatsächlich weicht die Verkündigung im Stilcharakter vollkommen von diesen ab. Leider ist die Kapelle, in welcher sich dies Altarwerk befindet sehr dunkel, weshalb sich alle stilkritischen Einzelheiten kaum erkennen lassen. Immerhin kann man sehn, daß zwar eine gewisse Stilverwandtschaft im allgemeinen mit den beglaubigten Bildern Spanzottis besteht, aber manche Feinheiten, wie beispielsweise die weiche Haarbehandlung, fehlen, weshalb ich eine bedingungslose

Zuteilung dieser Verkündigung an Spanzotti nicht wagen möchte. So muß diese Zuschreibung etwas problematisch bleiben, jedenfalls aber ist der Einfluß des Meisters erkennbar[1].

Den Einfluß Spanzottis zeigen auch, nach den Abbildungen zu schließen, die Glasmalereien mit der Darstellung der Verkündigung, welche bis vor etwa zwanzig Jahren die Sakristei der Wallfahrtskirche von Crea bei Casale schmückten, und welche Negri dem Künstler zuschreibt[2]. Daß Spanzotti auch Glasmaler war, beweist der Lehrvertrag mit dem Vater Sodomas[3]; es wäre daher wohl denkbar, daß Spanzotti wenigstens die Zeichnungen für die Fenster geliefert hat. Für eine eigenhändige Ausführung erscheinen mir die Figuren zu steif.

Bedeutend engere Anlehnung an Spanzotti zeigt dagegen der Freskenzyklus mit Szenen aus der Geschichte Christi an der Chorwand der Kirche des Klosters S. Bernardino bei Ivrea, welche Lisetta Ciaccio[4] zuerst dem Meister zugeschrieben hat. Kloster und Kirche dienen jetzt nicht mehr ihrer ursprünglichen Bestimmung, sondern sind zu landwirtschaftlichen Zwecken verpachtet, die Wandbilder aber, trotzdem die Kirche zeitweise als Magazin dient, gut erhalten. Es sind 21 Szenen in drei Reihen übereinander dargestellt, von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Die Mitte nimmt die Kreuzigung ein, welche den Raum von vier der kleineren Bilder einnimmt und dadurch die zwei unteren Reihen in der Mitte unterbricht, während die obere darüber hin fortläuft. Die Szene ist sehr figurenreich und gleicht in der Anordnung der Kunst des Gaudenzio Ferrari. Die kleineren Szenen dagegen erinnern mehr an das beglaubigte Bild Spanzottis in der Turiner Pinakothek, sowie an dasjenige der Akademie, und zwar besonders diejenigen der oberen Reihe: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten, sowie der zwölf-

---

[1] Negri, Una famiglia di artisti Casalesi dei secoli XV e XVI (Alessandria 1892) S. 5—6, beschreibt das Altarwerk ausführlich. Es war demnach in einem jetzt verlorenen Manuskript, in welchem der Canonico Giuseppe Deconti die Ende 1700 in Casale vorhandenen Kunstwerke beschreibt, als Bild des Spanzotti angegeben. Negri schreibt deswegen in seiner Schrift auch noch das ganze Altarwerk Spanzotti zu. Später ist er davon aber offenbar selbst zurückgekommen, denn bei seiner persönlichen Führung zeigte er mir nur die Verkündigung als Malerei Spanzottis. Tatsächlich tragen die übrigen Teile (Mittelbild h. Sippe, Seitenbilder hl. Antonius und Franciscus) auch durchaus nicht den Stilcharakter dieses Künstlers. Negris Abhandlung enthält auch eine gute Abbildung der ganzen Altartafel.

[2] Negri, a. a. O., S. 14, daselbst auch Abbildungen; von demselben: Il Santuario di Crea, S. 24 f.

[3] Colombo, Artisti Vercellesi, S. 472.

[4] Lisetta Ciaccio, Gian Martino Spanzotti, L'Arte 1904, S. 441 ff. Daselbst auch Abbildungen der beiden beglaubigten Werke des Meisters, sowie der Wandbilder in S. Bernardino.

jährige Jesus im Tempel. Von da ab ist der Stil schon ein etwas freierer, doch gleichen einzelne Bilder auch hier noch vollkommen denjenigen der Kunst Spanzottis. Auf den genannten ersten fünf Bildchen ist aber die Auffassung, besonders der weiblichen und jugendlichen Gestalten so gleich, wie auf den gesicherten Malereien Spanzottis, daß ich für diese unbedingt der Meinung von Lisetta Ciaccio zustimme. Diese Schriftstellerin führte gerade für die Zuschreibung dieser ersten Szenen so ausgiebige Beweisgründe an, die auch durch Abbildungen unterstützt sind, daß ich mir solche ersparen kann. Doch will ich immerhin noch einmal kurz darauf hinweisen, daß Maria auf allen diesen Szenen im Motiv und in der Haltung vollkommen den beiden Turiner Bildern entspricht. Die Haltung ist hauptsächlich auf der Anbetung der Könige und auf der Flucht nach Aegypten ganz dieselbe, während für die andern Szenen mehr die gleichartige Physiognomie und allgemeine Gestaltung als ausschlaggebend in Betracht kommt. Besonders bemerkenswert ist die Geburt des Christkindes, weil wir hier jene Komposition dieser Szene vor uns haben, welche für die piemonteser Malerei typisch ist, und welche gleichzeitig sich bei Malern der Schule von Vercelli häufig findet. Das Christuskind liegt auf einem Ende des Mantels der anbetenden Maria; daneben kniet eine ganze Schar anbetender kleiner Engel. Der Hintergrund besteht in einer perspektivischen, hinten in einem Torweg endenden Straße, während die Szene selbst sich in einer Hütte mit zerfallenem Mauerwerk abspielt. Hier sieht man zur Seite noch Josef knieend und etwas weiter nach hinten fehlen auch Ochs und Esel nicht. — Da die Fresken leider nicht datiert sind, läßt sich nicht feststellen, ob Spanzotti hier zuerst diese Art der Komposition selbst erfunden hat, oder ob er sie bereits von der Schule von Vercelli und zwar von Eusebio Ferrari, übernommen hat[1]. Wir werden dieser Kompositionsweise jedenfalls noch häufig in der Folge dieser Untersuchungen begegnen. — Außer in diesen fünf ersten Bildchen, die meiner Ueberzeugung nach wie gesagt mit Recht Spanzotti zuzuschreiben sind, lassen sich auf den übrigen nur vereinzelt Typen erkennen, welche denen der beiden Turiner Madonnen gleichen. So auf der Taufe Christi der eine von den die Gewänder haltenden Engeln, auf der Geißelung Christi der neben Christus stehende Page. Auf letzterer Szene ist auch die Form der Hände ziemlich die gleiche. In der Muskulatur ist sie nicht stark ausgebildet und die Bewegung ist etwas schwäch-

[1] Für erstere Annahme würde sprechen, daß die Engel hier noch bekleidet sind, und auch in ihrer Gestaltung als wirkliche Engel aufgefaßt, während die übrigen Vercelleser Maler sie als nackte unbekleidete Putten geben; also im freieren und fortgeschritteneren Sinne der Renaissance.

lich, wie es dem Stilcharakter Spanzottis eigentümlich ist, weshalb offenbar auch an den übrigen kleinen Bildern Spanzotti einige Teile mit eigener Hand gemalt hat. Dasselbe gilt von der Grablegung Christi, wo besonders die den Kopf Christi haltende Johannes Gestalt die Spanzottis Kunst eigene Gesichtsform zeigt. Die dem Heiland die Füße küssende Magdalena im Vordergrunde aber trägt diesen Typus in einer Weise vergröbert, daß diese Gestalt nur von einem untergeordneten Handlanger vielleicht nach einer Zeichnung Spanzottis gemalt sein kann. Aus diesem Grunde glaube ich, daß die Szenen der mittleren Reihe, sowie die linke Seite der unteren mit Beihilfe von Schülern und Gehilfen gemalt sind. Die letzten drei Szenen des Zyklus (rechte Hälfte der unteren Seite) weisen sogar nichts mehr von Spanzottis Art auf, und dürften daher ausschließlich von einem andern Meister geschaffen sein. Merkwürdigerweise ist vor allem auf dem Hauptbilde der großen Kreuzigung kaum ein Gesicht zu entdecken, das an Spanzottis Kunst erinnert. Diese figurenreiche, belebte Komposition knüpft vielmehr deutlich an den Stil Gaudenzio Ferraris an. Mit Ausnahme des noch etwas primitiven landschaftlichen Hintergrundes erscheint dies Wandbild bereits als ein Ausfluß der Kunst des 16. Jahrhunderts. Alles ist hier breiter und wuchtiger gegeben als es Spanzottis Art ist. Meiner Ueberzeugung nach ist dieses große Fresko später von einem ganz andern, aus der Schule Gaudenzios hervorgegangenen Meister gemalt worden, ebenso wie die drei Bilder auf der rechten Seite der unteren Reihe. Der Stilunterschied tritt ganz deutlich nicht nur in der Gesamtauffassung, sondern auch in den Einzelheiten hervor, wie in der Gewandbehandlung, die auf der Kreuzigung meist brüchig, unruhig und knitterig ist, während Martino für die Gewänder stets einen einfachen, ruhigen Faltenwurf bevorzugt. Desgleichen unterscheiden sich die Hände und die Gesichtstypen in den letztgenannten Szenen deutlich von denen der übrigen. Auch die Komposition ist auf den nicht Spanzottis Stil aufweisenden Bildern viel belebter und reicher. Kein Zweifel, nicht nur ein Gehilfe Spanzottis, sondern ein ganz anderer M e i s t e r hat diese Szenen geschaffen. Hierfür würde auch sprechen, daß gerade das Hauptbild, die große Kreuzigung, nicht Spanzottis Stil aufweist; wäre das Ganze unter Leitung dieses Meisters gemalt, so hätte er doch ganz sicherlich gerade das Hauptbild selbst ausgeführt. Zudem zeigt dieses Hauptbild, ebenso wie die andern im Stil abweichenden Szenen, eher einen fortgeschritteneren Charakter und eine Spanzotti völlig fremde, d r a m a t i s c h e Behandlung, was nicht möglich wäre, wenn nur ein gewöhnlicher Geselle die Wandbilder gemalt hätte. Wer aber kann dieser Maler sein? Die Verfasserin des genannten Artikels wirft am Schluß die Frage auf, ob nicht vielleicht Spanzotti der

erste Lehrer Gaudenzios gewesen sei[1]. Dies muß eine Vermutung bleiben, für welche die Fresken keine genügende Bestätigung bieten, da die beiden Maler wahrscheinlich nicht zusammen gearbeitet haben, sondern wohl Spanzotti mit dem Freskenzyklus begonnen, ihn aber wegen unbekannter Ursachen nicht vollendet hat. Es ist dann offenbar einige Zeit vergangen, worauf erst einige Jahrzehnte später ein zweiter Meister, entweder der jugendliche Gaudenzio Ferrari oder ein von Gaudenzio beeinflußter Künstler die Malereien vollendet hat. Somit kann ich also der Meinung, daß Spanzotti den ganzen Zyklus gemalt hat nicht beipflichten. Nach meiner Ansicht sind nur die fünf ersten Bilder der oberen Reihe von Spanzotti vollkommen allein und eigenhändig ausgeführt. In den übrigen sind nur einzelne Figuren von des Meisters eigener Hand gemalt, dagegen dürften sie mit Ausnahme des großen Mittelbildes und der letzten Szenen alle von ihm entworfen sein, wie einerseits eine gewisse Gleichartigkeit in der Komposition, aber andererseits auch die fortschreitende Entwicklung im Hintergrunde beweist. Letzterer besteht in der oberen Reihe noch aus wenig entwickelten, primitiv aufgefaßten landschaftlichen Motiven, in denen die Berge wie aus Pappe geformt erscheinen, während in der zweiten Reihe meist perspektivische Architektur verwendet ist, die Landschaft aber dort, wo sie sich findet, schon bedeutend entwickelter und ausgebildeter ist. Auch diese Entwicklung des Hintergrundes erscheint auf der Kreuzigung und den letzten drei Szenen plötzlich abgebrochen, während der Seelenausdruck und das dramatische Leben im Figürlichen die andern Bilder bei weitem übertrifft, ein weiterer Beweis für meine oben ausgesprochene Ansicht, daß sie von einem andern, spätern, mit der Schule Gaudenzios zusammenhängenden Meister herrühren. Diejenigen Teile aber, deren Zuschreibung an Spanzotti aufrecht erhalten werden kann, bedeuten eine wichtige Vermehrung für die Kenntnis seines Lebenswerkes, zumal wir hier ein Fresko vor uns haben, während man ihn in seinen bisher bekannten Werken nur als Maler von Temperabildern kennen lernt[2].

Endlich kann ich selbst die Zahl der Werke Spanzottis noch um ein bisher unbekanntes vermehren. In dem nicht weit von Casale, also in der Heimat des Künstlers gelegenen Trino-Vercellese fand ich in der Kirche

---

[1] a. a. O., S. 455.

[2] Allerdings sind mir in persönlichem Gespräch gerade deshalb an Spanzottis Urheberschaft für die Fresken in S. Bernardino Zweifel ausgesprochen worden, denen ich mich jedoch nicht anzuschließen vermag, da doch viele Künstler damaliger Zeit beide Arten der Malerei ausübten.

S. Domenico[1] ein kleineres Bild, das die Anbetung des Kindes durch Maria und Josef darstellt (Abb. 7. Taf. IV). Das Jesuskind liegt auch hier auf einem Zipfel von Marias Mantel. Der Hintergrund ist durch eine strohgedeckte, teils in eine Höhle, teils in alte Architektur eingebaute Hütte ausgefüllt. Leider ist das Gemälde sehr übermalt, was sich aber wesentlich auf die Gewänder erstreckt, während die Gesichter, von denen nur dasjenige Marias nicht ganz unberührt ist, doch größtenteils noch ihren ursprünglichen Charakter bewahrt haben. Im Inventar der Kirche ist es als Gemälde aus dem 15. Jahrhundert eingetragen, über seine Herkunft ist nur bekannt, daß es vor etwa 30—40 Jahren von einem Ehepaar, in dessen Besitz es sich vorher befand, als altes Bild in die Kirche gestiftet wurde. Da es sich in sehr schlechtem Zustande befand, wurde es noch im Auftrag der Stifter selbst restauriert und übermalt. Wegen dieser Uebermalung lassen die Farbentöne keinen Schluß mehr auf das ursprüngliche Kolorit des Bildes zu, denn wenn auch der Restaurator sich in der Auswahl der Farben an das Vorhandene gehalten hat, so weichen doch die frischen Töne, besonders das Hellblau von Marias Mantel und das allzukräftige Violett und Rot in Josefs Gewandung so sehr von den Tönen alter Bilder ab, daß sie kein Urteil mehr ermöglichen. Auch das Gesicht Marias scheint in einzelnen Partieen, besonders am Kinn und am Munde nicht von dem Pinsel des Restaurators verschont geblieben zu sein, aber im übrigen hat er sich glücklicherweise nicht an die Körperformen herangewagt, in welchen sich ebenso wie in der Gesamtkomposition noch unverkennbar der Stil Spanzottis offenbart. Vergleichen wir zum Beweise die beglaubigte Tafel in der Turiner Pinakothek. Da ist es vor allem das Christuskind, das in seinen nicht ganz einwandfreien Formen, dem in Anbetracht der kurzen Beinchen verhältnismäßig großen Oberkörper und dem sehr großen Kopf vollkommen dem auf dem Schoße seiner Mutter liegenden Kinde auf dem beglaubigten Turiner Bilde gleicht, bis auf Einzelheiten, wie die große, ein wenig zugespitzte Ohrmuschel, welche man auch bei Joseph wahrnimmt. Der Mund Marias ist leider durch die Uebermalung ein wenig entstellt und zeigt daher nicht mehr die zart liebliche Form, welche wir auf dem Bilde der Turiner Pinakothek bewundern, doch lassen sich immerhin noch die dünnen geschlossenen Lippen der Madonnen Spanzottis erkennen. Vor allem aber sind die mandelförmigen Augen, die Form der Nase und der Stirn, sowie die feine Haarbehandlung unverkennbar dieselben, wie auf dem

[1] Es befindet sich in der dritten Kapelle rechts an der Seite aufgehängt. Es diente vermutlich ursprünglich als Kirchenbanner (Gonfalone), denn es ist auf Leinwand gemalt und auch die kleinere Form entspricht vollkommen diesem Zweck.

beglaubigten Turiner Bilde. In der Gewandung kann die Gesamtanordnung, der Ausschnitt des Untergewandes mit Goldborte am Halse Marias, der schmale Goldsaum des Mantels u. a. als Beweis für Spanzottis Urheberschaft dienen, weil der Restaurator in diesen Dingen schwerlich etwas geändert, sondern nur das Vorhandene nachgezogen und übergangen hat. Auch die länglichen, in den Bewegungen etwas zögernd erscheinenden Hände sind ganz diejenigen des Meisters von Casale. — Alle diese Stileigentümlichkeiten teilt das Gemälde in Trino, wie gesagt, mit dem inschriftlich beglaubigten Bilde in Turin. Doch lassen sich mit diesem nur Maria und Kind vergleichen. Für die Gestalt Josefs bietet jedoch die Anbetung des Kindes in S. Bernardino in Ivrea[1], die ich ja auch Spanzottis eigener Hand zuschreiben konnte, einen guten Vergleich. Beide Josefsgestalten sind bis auf alle Einzelheiten einander so ähnlich, daß nur ein und derselbe Meister sie gemalt haben kann. Somit dürfte zur Genüge erwiesen sein, daß offenbar Spanzotti dieses Bild, das bisher unbeachtet in jener Seitenkapelle hing, geschaffen hat, und ich füge also hiermit den wenigen bisher bekannten Werken dieses Meisters ein weiteres hinzu.

Gian Martino Spanzotti zeigt sich uns in diesen wenigen Malereien als ein Meister, welcher die bisher von mir behandelten Maler der piemonteser Schule bei weitem übertrifft. Immerhin ist auch er noch ein Künstler, der sich nicht ganz losgerungen hat von den befangenen Formen der ältern Zeit. Besonders in den Landschaften, in welchen er die Natur noch nicht völlig wahr wiederzugeben versteht, zeigt er sich als Meister der alten Schule. Dennoch ist der Abstand, der ihn von seinen Vorgängern, einem Canavesio und andern trennt ein sehr großer. Er ist der erste Maler in Piemont, welcher es versteht reine Schönheit in natürlicher Form zu geben. Bei ihm findet man zuerst deutlich die durch Vermischung verschiedener italienischer sowie der französischen Schule hervorgerufenen Stil-Eigentümlichkeiten ausgeprägt, welche auch fernerhin das Charakteristische der piemonteser Schule ausmachen sollten. Schon als Lehrer vieler anderer jüngerer Maler, besonders des Sodoma, erregt er besonderes Interesse und gebührt ihm ein hervorragender Platz in der Geschichte der piemonteser Malerei.

---

[1] Abbildung in genannter Abhandlung, S. 447.

* * *

Um die gleiche Zeit wirkte noch ein anderer einflußreicher Maler in Vercelli, der zwar weniger genial veranlagt war als Spanzotti, aber trotzdem für die piemonteser Lokalschulen keine geringere Bedeutung besitzt, weil er wahrscheinlich der Lehrer mehrerer anderer zu Anfang des 16. Jahrhunderts in diesen Gegenden schaffenden Maler gewesen ist, jedenfalls aber in Komposition und Auffassung vieles zuerst gebracht hat, das dann von den jüngeren Meistern in Piemont übernommen wurde und sich hier vollkommen einbürgerte. Dieser Künstler war Eusebio Ferrari von Pezzano.

Zwar ist nur ein einziges gesichertes Werk von ihm auf uns gekommen, an welchem man seinen Stil kennen lernen kann, aber dieses, in der städtischen Gemäldegalerie zu Mainz befindliche Bild[1] weist bereits alle charakteristischen Eigentümlichkeiten der Schule auf. Es ist ein Triptychon, dessen Mitte die Anbetung des Christkindes durch Maria und Josef, sowie durch drei kleine Engelchen darstellt, der rechte Seitenflügel Tobias von dem Engel geleitet, der linke den hl. Hieronymus in Bußübung vor dem Kruzifix[2].

Das Hauptbild zeigt schon vollkommen die Auffassung und Anordnung, wie sie sich bei den meisten um diese Zeit aus der Schule von Vercelli hervorgegangenen Malereien wiederfindet, vor allem die perspektivisch gegebene Architektur des Hintergrundes und die das Christkind anbetenden Kinderengelchen kehren stets auf den gleichen Darstellungen piemonteser Künstler wieder. Der Durchblick durch die Ruinen von rötlichem Gestein erinnert an den Palatin in Rom. Das Motiv mag, ebenso wie die blaue Ferne, in welcher die vereinzelten dünnen Bäume an die Hintergründe der Umbrischen Schule erinnern, dem bedeutenderen Macrino d'Alba entlehnt sein. In dieser Landschaft findet die Verkündigung an die Hirten durch den Engel statt.

Die Gesichtstypen sind sehr fein und zart; vor allem die Madonna ist von wunderbarer Schönheit und Lieblichkeit. Der anbetende Josef hat ein durchgeistigtes, ernstes Antlitz, worin sich dies Bild vorteilhaft von denen der späteren Meister Vercellis unterscheidet, die diesem Heiligen häufig ein etwas blödes Lächeln verleihen. Sehr charakteristisch sind die Hände, welche eine etwas grobe, dicke und kurze Form haben. Von

---

[1] Katalog Nr. 217—219.

[2] Das Gemälde, das früher für ein Werk des Gaudenzio Ferrari gehalten wurde, ist von Rieffel als das von Eusebio Ferrari beglaubigtermaßen für S. Paolo in Vercelli gemalte erkannt. (Im Repert. für Kunstwissenschaft XIV, 1891, S. 278, das. auch Abb.) Ueber Eusebio Ferrari und diese Altartafel berichtet außerdem Colombo, Artisti Vercellesi, S. 77—79 und Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari, S. 42 u. 283.

entzückendem Liebreiz sind die kleinen Engelchen. Hier sind es nur drei, während auf anderen Werken Eusebios und bei seinen Nachfolgern eine ganze Schar in langer Reihe hintereinander knieend das Christuskind anbeten. Die drei auf diesem Bild sind symmetrisch angeordnet, einer zu Häupten und einer zu Füßen des Jesuskindes, während der dritte zwischen Maria und Josef hindurchlugt. Die Körperbildung dieser niedlichen Kleinen ist freilich nicht ganz einwandfrei. Wenn auch an Armen und Beinen nichts auszusetzen ist, so springt doch der Leib allzusehr vor, eine für den Künstler typische Eigentümlichkeit, die sich auch auf anderen Werken des Meisters wiederfindet. Die Federn der Flügel sind bunt gefärbt, hellblau und rosa schillernd. Von auffälligen Nebendingen seien noch die auf dem Boden liegenden Steine erwähnt, welche eine merkwürdig regelmäßige, unnatürlich runde Form zeigen.

Das Kolorit, sowohl des Mittelbildes, wie der Seitentafeln ist im allgemeinen sehr dunkel gehalten. Die Schatten des Spätnachmittags scheinen über dem Ganzen zu liegen. Im Mittelgrund des Hauptbildes dominiert die Rasenfläche von nicht hellem aber doch ziemlich leuchtendem Grün. Die Bäume und Sträucher sind noch bedeutend dunkler gehalten, jedoch mit einzelnen aufgesetzten Lichtern. Zu diesem dunkeln Laubwerk kontrastieren fein die rosa Wände der Ruinen, sowie die hellbeleuchtete Renaissance-Architektur des Vordergrundes. Ist der Hintergrund dunkel und gedämpft gehalten, so herrschen vorne in der Figurengruppe kräftige Lokaltöne vor. Josef ist mit einem zinnoberroten Mantel bekleidet, der leuchtend von dem dunkeln Hintergrunde absticht. Maria trägt einen hellblauen mit Gold verzierten Mantel und karminrotes Untergewand. Kopf und Stirne Marias umhüllt ein schleierartiges Kopftuch, durch welches hindurch die glatt anliegenden, blonden Haare sichtbar sind. — Auch auf dem Seitenbild herrschen ähnliche Farben vor, rosarot, rot und blaßgrün; nur der kleine Tobias hat einen dunkelgrünen Kittel.

Der landschaftliche Hintergrund ist auf den Seitentafeln fast noch künstlerischer als auf dem Mittelbild. Auch auf diesem ist eine reiche Vegetation in dunklem, saftigen Grün gegeben, aber freier, als auf dem Hauptbilde schweift der Blick hier in die weite, duftig-blaue Ferne.

Nach einer Beschreibung des Triptychons, welche zuerst die alten Schriftsteller Bellini und Ranza gegeben haben, und die dann De Gregory in seinem Werke: «Istoria della Vercellese letteratura ed arte» übernahm, befand sich ehemals unter demselben die Inschrift: «Eusebius Ferrarius Vercellensis operabatur penicillo apelleo.» Diese Bezeichnung ist wohl verloren gegangen, als das Bild aus unbekannten Gründen, vielleicht in

Kriegszeiten, verkauft und darum von seinem ursprünglichen Platze in der Kirche S. Paolo in Vercelli entfernt wurde. Daß aber das Triptychon in Mainz trotzdem als das beglaubigte Werk Eusebios anzusehen ist, hat Rieffel überzeugend nachgewiesen [1].

Das Bild gibt einen guten Begriff von der Befähigung des Künstlers, welcher zwar kein Meister ersten Ranges war, aber für die Lokalschule von Vercelli doch seine offenbare Bedeutung hat, weil deren jüngere Hauptmeister Gerolamo Giovenone und Defendente Ferrari wahrscheinlich Eusebios Schüler waren, jedenfalls aber stark von seiner Kunst beeinflußt wurden. Eusebio seinerseits aber dürfte, nach diesem seinem Hauptwerk zu urteilen, von den größeren Meistern Macrino d'Alba [2], den wir im nächsten Abschnitt kennen lernen werden, und von Lionardo da Vinci Anregung empfangen haben, ebenso wie offenbar auch eine Wechselwirkung zwischen ihm und seinem jüngeren, aber bedeutenderen Verwandten Gaudenzio Ferrari stattgefunden hat. Die künstlerische Verwandtschaft mit Macrino d'Alba scheint mir besonders durch dessen Gemälde in S. Giovanni zu Alba bewiesen zu sein, wo auch eine rote, zerbrochene Ruinenwand den Hintergrund teilweise ausfüllt. Auch die merkwürdigen Felsgebilde in der Landschaft hinter dem hl. Hieronymus deuten auf den Meister von Alba hin. Im Figürlichen treten dagegen mehr Anklänge an Gaudenzio Ferrari, sowie an Lionardo da Vinci hervor. An letzteren Großmeister der lombardischen Schule erinnert vor allem der Engel mit Tobias. Diese beiden Figuren haben die weiche Modellierung der Gesichter, wie solche Lionardo bevorzugt, und den für diesen Künstler typischen Mund mit den feinen, dünnen Lippen. Auch die Form der Nase und die weich gelockten Haare gemahnen an die Art dieses großen lombardischen Meisters. Der hl. Hieronymus und das Mittelbild zeigen diesen Lionardoeinfluß weniger, wiewohl die übrigen stilistischen Merkmale, wie die Behandlung der Hände [3], der Gewandung und anderer Nebendinge vollkommen auf allen drei Bildern übereinstimmen. Die Szene mit Tobias und dem Engel scheint mir daher, ihres fortgeschrittenen Stilcharakters wegen, zuletzt von Eusebio gemalt zu sein. Denn, während der größte Teil des Altarbildes noch völlig im Geiste des 15. Jahrhunderts gehalten ist, läßt sich auf dem Flügel zur Rechten bereits ein Hauch von der Blütezeit der Kunst des 16. Jahrhunderts verspüren. Neben Lionardo ist in

---

[1] a. a. O. besonders auf S. 278.

[2] Hierauf weist auch Rieffel hin, a. a. O., S. 290.

[3] Die Hände erscheinen auf dem Tobiasbilde allerdings ein wenig schlanker und dünner, aber nicht viel. Die eigentliche Form ist die gleiche wie auf den beiden anderen Tafeln.

der zarten Behandlung dieses Seitenbildes auch eine leichte Einwirkung des Martino Spanzotti zu erkennen.

Das Ganze ist jedenfalls ein wertvolles Zeugnis für die Kunst des lange Zeit fast völlig in Vergessenheit geratenen Eusebio Ferrari, und kann uns wie gesagt als Ausgangspunkt für die Beurteilung anderer ihm zugeschriebener Werke dienen.

In Vercelli sind in der Sakristei der Kirche S. Anna noch einige Fresken am Gewölbezwickel erhalten, welche urkundlich 1511 dem Eusebio Ferrari von der Bruderschaft, welcher die Kirche gehört, in Auftrag gegeben waren[1]. Trotzdem erscheint es kaum glaublich, daß jene Fresken von demselben Meister gemalt wurden, wie das Gemälde in Mainz. Es sind sehr starre, handwerksmäßige Malereien, von denen diejenige der einen Seite Maria mit Kind, zwischen dem hl. Bernhard und der hl. Klara darstellt, die gegenüberliegende durch Blattgewinde in zwei Hälften geteilt, ist deren eine die Stigmatisation des hl. Franz von Assisi in landschaftlicher Umgebung schildert, der andere Teil die starr dastehenden Heiligen Johannes und Antonius, welche sich von einfarbigem Hintergrund abheben. Alle diese Figuren sind in der Zeichnung durchaus minderwertig, vor allem sind die Hände und Füße vollkommen verzeichnet, so daß es fast ausgeschlossen erscheint, daß derselbe Künstler, welcher das Mainzer Bild gemalt hat, auch diese bedeutend rückständigeren und minderwertigeren Fresken schuf.

Dennoch waren sie ihm nach Colombo laut Urkunde für 225 Gulden in Auftrag gegeben, sogar mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß sie bei der Abschätzung 250 Gulden wert befunden werden sollten.

Wenn die jetzt noch vorhandenen Malereien, wirklich diejenigen sind, auf welche sich die Urkunde bezieht, so hat Eusebio die Ausführung des Auftrages offenbar vollkommen einem Gehilfen überlassen, ja vielleicht kaum die steife Komposition selbst geschaffen[2]. Vor allem erscheint jene Teilung des Gewölbespitzbogens der einen Seite in zwei verschiedene Hälften recht ungeschickt. Man möchte fast glauben, daß das ursprüngliche Fresko ganz verloren und zugrunde gegangen ist und das jetzt noch vorhandene von ganz anderem handwerksmäßigem Maler geschaffen wurde, wenn nicht die Wandbilder völlig den Stilcharakter der Vercelleser Schule von Anfang des 16. Jahrhunderts trügen. Der Auftrag an Eusebio erfolgte also, wie oben erwähnt, im Jahre 1511. Das Mainzer

---

[1] Colombo, Artisti Vercellesi, S. 78.

[2] Auch Colombo und Rieffel (a. a. O.) weisen auf die durchaus handwerksmäßige Ausführung dieser Wandbilder hin, weshalb auch Rieffel sie nur für Werkstattarbeiten hält.

Triptychon dürfte jedenfalls einige Jahre später entstanden sein und würde sich so der bedeutend fortgeschrittenere Charakter desselben erklären[1].

Das Altarwerk in Mainz ermöglicht die Zuschreibung eines Gemäldes an Eusebio Ferrari, das sich im Privatbesitz des cav. Visconti in Casale-Monferrato befindet. Auch hier ist eine Anbetung des auf dem Mantel Marias liegenden Christuskindes durch die knieende Maria und den hinter ihr stehenden Josef, sowie durch eine große Schar kleiner nackter Engelchen, dargestellt (Abb. 2, Taf. I). Die Zahl der letzteren beträgt hier dreizehn und erstreckt sich bis weit nach hinten in die perspektivisch gegebene Straßenansicht hinein. In dieser Gasse sieht man links auch die Köpfe von Ochs und Esel aus ruinenhaftem Mauerwerk hervorschauen. Der Hintergrund wird abgeschlossen durch eine befestigte Anhöhe, hinter welcher in etwas unwahrscheinlicher Weise noch eine Berglandschaft und die Alpenkette sichtbar sind. Für diesen Hintergrund könnte der Meister durch die Landschaft bei Biella die Anregung empfangen haben. Wenn auch noch nicht vollkommen gelungen, so beweist sie doch, daß der Maler auch fürs Landschaftliche Sinn hatte. Hinsichtlich der stilistischen Einzelheiten in den Figuren, sei besonders auf den Gesichtstypus der Maria hingewiesen, welcher mit den fein geschnittenen Lippen, der ziemlich hohen Stirne, den niedergeschlagenen Augen und den deutlich hervortretenden Augenbrauen, sowie der Form der Nase, vollkommen demjenigen der Maria auf dem Mainzer Bilde gleicht, und wohl als der wesentliche Beweis dienen kann, daß Eusebio die Tafel in Casale ebenfalls gemalt hat. Die Haare freilich sind hier ganz anders behandelt; während sie auf dem Mainzer Triptychon glatt gescheitelt sind und hinten durch ein Kopftuch, vorne durch einen leichten Schleier zusammengehalten werden, ist die Haartracht Marias auf der Anbetung in Casale eine ganz eigentümliche, wie ich sie sonst auf keinem anderen Bilde gefunden habe. Die dicken, lose geflochtenen Zöpfe sind um den Kopf gewunden und eine Flechte ist um das Ohr geschlungen, dasselbe vollkommen frei lassend; auch die Hände Marias sind schlanker und feiner gebildet als in Mainz, was jedoch wohl auf eine allgemeine Verfeinerung der Kunst des Meisters zurückzuführen ist, denn der Engel auf dem von uns als zuletzt gemalt erkannten rechten Flügel des Mainzer Triptychons zeigt ja bereits eine schlankere Handform, welche gewissermaßen von der plumpen Form jenes Mittelbildes zur schlanken in Casale überleitet. Die Form der Kinder-

[1] Wie Rieffel nachweist (a. a. O., S. 292) ist das Mainzer Bild jedenfalls nach 1514, wahrscheinlich aber sogar erst kurz nach 1521 entstanden.

körperchen ist jedoch ganz die gleiche, wie auf dem Mainzer Bilde, mit denselben von mir bereits geschilderten Eigentümlichkeiten, desgleichen ist die Bildung der Ohren völlig dieselbe. Wegen aller dieser Gründe glaube ich, daß die Zuschreibung des Gemäldes in Casale an Eusebio Ferrari die richtige ist, doch dürfte es später entstanden sein, weshalb sowohl das Figürliche, wie Komposition und Hintergrund eine größere Meisterschaft in der freien und leichten Behandlung offenbaren.

Sonstige Werke, die den Stilcharakter des Eusebio Ferrari aufweisen habe ich in Vercelli und den in jener Gegend liegenden Ortschaften nicht mehr gefunden. Rieffel weist zwar darauf hin[1], daß einige Heilige in der Gemäldesammlung des Istituto di Belle Arti in Vercelli vielleicht bei stilkritischem Vergleich noch als Arbeiten dieses Künstlers erkannt werden könnten, jedoch habe ich diese Ueberzeugung nicht gewonnen.

In der Gegend von Turin, in Chieri aber glaube ich dem Eusebio Ferrari ein vielteiliges Altarwerk zuschreiben zu können, das sich in dem mit der dortigen Kathedrale verbundenen Baptisterium befindet. Es trägt die Jahreszahl 1503, und gilt als Werk des Defendente Ferrari[2], doch stimmt der Stil durchaus nicht mit den übrigen Werken dieses Künstlers überein; außerdem ist dessen Urheberschaft aus zeitlichen Gründen unwahrscheinlich, da vor dem Jahr 1516 keine datierten Bilder Defendentes vorkommen. Vesmé hat das Gemälde deshalb dem Martino Spanzotti zugewiesen[3]. Dem würde zwar zeitlich nichts im Wege stehn, aber die übrigen Malereien Spanzottis sind in Auffassung und Behandlungsweise so verschieden, daß ich auch letzterer Meinung nicht beipflichten kann. Mit dem Mainzer Bilde des Eusebio Ferrari aber hat das Poliptychon einige Verwandtschaft, ebenso wie mit der Anbetung des Christkindes in Casale. Zwar fehlen bis jetzt die Beweise, daß Eusebio Ferrari schon 1503 ein fertiger Meister war; die von Colombo veröffentlichten Urkunden geben aber über seine Jugendjahre überhaupt keinen Aufschluß. Die früheste Nachricht, die wir von Eusebio besitzen, stammt aus dem Jahre 1508. Damals war er Bürge für den wahrscheinlich mit ihm verwandten Gaudenzio Ferrari betreffs einer Altartafel, welche Gaudenzio für die Kirche S. Anna in Auftrag erhalten hatte, auch erteilte dieser ihm Vollmacht die Bezahlung dafür in Empfang zu nehmen[4]. Mit Recht erkennt Rieffel hierin einen Beweis, daß Eusebio

[1] a. a. O., S. 292.

[2] Gamba, in atti di società d'archeologia e belle arti 1875, S. 154.

[3] Alessandro Vesmé, Martino Spanzotti, maestro del Sodoma, Archivio Storico dell' arte II, 1889, S. 423.

[4] Colombo, Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari, S. 287: ders.: Artisti Vercellesi, S. 77—78 und Rieffel, a. a. O., S. 286—287.

damals schon einen gewissen Ruf hatte[1]. Demnach dürfte er sich auch schon vorher durch Kunstwerke bekannt gemacht haben, es erscheint auch nicht ausgeschlossen, daß Eusebio bereits fünf Jahre früher eine Arbeit wie die in Chieri übernommen hat. Jedenfalls liegt 1508 der Entstehungszeit der Tafel in Chieri bedeutend näher als das früheste von Defendente Ferrari bekannte Datum 1516. Ein Jugendwerk eines Künstlers aber ist das Poliptychon in Chieri, wie man aus manchen auf mangelnder Erfahrung beruhenden Ungeschicklichkeiten in der Komposition und Behandlung der Figuren erkennen kann.

Auf dem Haupt- und Mittelbilde ist wiederum eine Anbetung des Christkindes dargestellt; auf den Seitenbildern sieht man links Johannes den Täufer, rechts den hl. Antonius, darüber in kleinen Abteilungen des Rahmens den heiligen Michael und einen Papst[2]. Im oberen Aufsatz über dem Hauptbilde sieht man Maria mit dem Kinde in Halbfigur. Die Predella zeigt den im Grabe stehenden Christus zwischen den zwölf Aposteln. Das ganze Werk ist in einen schönen, geschnitzten Rahmen in spätgotischem Stil eingelassen, der wohl auch aus der Werkstatt des Künstlers stammt. Die Nebenbilder sind noch in der althergebrachten, mittelalterlichen Weise etwas handwerksmäßig und befangen ausgeführt, sie weisen daher keine besondern Eigentümlichkeiten auf, weshalb sie für die Bestimmung des Malers kaum in Betracht kommen, wohl aber gewährt das Mittelbild mancherlei Anhaltspunkte. Außer von Maria und Josef wird das Christuskind von mehreren kleinen Engelputten angebetet und bewundert. Ein Engelein sitzt rittlings auf dem ebenfalls knieenden Esel. Dies ist das früheste mir bekannte datierte Bild, auf dem mehrere Putten, so wie wir es auf den Werken des Eusebio Ferrari kennen lernten, in die Komposition eingefügt sind. Würde Eusebio dieses Bild nicht gemalt haben, gebührte ihm auch nicht der Ruhm diese reizende Beigabe der Anbetungen erfunden zu haben[3]. Nun aber erinnern nicht nur die Engelchen sondern auch manches andere an den Stil Eusebios, wie das Mainzer Bild ihn aufweist. Der Gesichtstypus Marias ist allerdings auf diesem Frühwerk noch nicht so ausgeprägt, wie auf den beiden andern von mir besprochenen Gemälden, aber man kann in ihnen doch schon

---

[1] Rieffel, a. a. O., S. 286.

[2] Diese Heiligen heben sich von in halber Höhe ausgespannten Goldbrokatteppichen ab.

[3] Sollten selbst die Fresken Spanzottis in S. Bernardino bei Ivrea früher entstanden sein, was ich nicht für wahrscheinlich halte, so hat der Maler dieses Bildes doch die Engelchen zuerst in der freieren Auffassung des Puttos der Renaissance gebracht, in welcher Form sie sich dauernd einbürgerten.

das beginnende Schönheitsideal erkennen, wie es dem Meister in seiner Reifezeit vorschwebte. Jedenfalls weicht vieles hier vollkommen, sowohl von den Madonnen Defendentes, wie denjenigen Spanzottis ab, beispielsweise haben auch die Hände eine ganz andere, mehr an Eusebios Art erinnernde Bildung, und vor allem entspricht der Hintergrund seiner Kompositionsweise. Auch hier ist die Szene von ruinenhaften Baulichkeiten umgeben, welche mit antiken Reminiszenzen durchsetzt sind; hinter Maria erhebt sich eine rote Sandsteinsäule, wie überhaupt die linke Seite der Ruinen genau wie auf dem Bilde in Mainz in rötlichem Ton gehalten ist[1]; nur die rechte Seite ist grau. Der weitere Hintergrund wird durch eine der dortigen Gegend entsprechende Landschaft ausgefüllt, ein Berg in sanfteren Formen wird von den schneebedeckten Alpen überragt. Dies alles spricht für Eusebio Ferrari als Urheber, denn Spanzotti hat den Hintergrund auf Tafelbildern fast nie mit Landschaften ausgefüllt und Defendente Ferrari hat sie freier und natürlicher komponiert.

In der Gesamtheit ist diese Tafel, abgesehen von einigen jugendlichen Ungeschicklichkeiten in der Anordnung der Putten und der Tiere, die sich teilweise verdecken, sowie von der etwas gedrückten und unfreien Behandlung der Gestalt Josefs, ein gutes Werk, das den angehenden Künstler verrät und die Fähigkeiten eines handwerksmäßigen Lokalmalers übertrifft. Somit weist alles darauf hin, daß Eusebio Ferrari der Maler des Poliptychons ist, da alle Eigentümlichkeiten auf seinen Stil, aber nicht auf denjenigen anderer piemonteser Maler der Zeit passen.

Außer diesen genannten Werken[2] sind es nur noch wenige Urkunden, die von Eusebio Ferrari Zeugnis ablegen, welche aber meist nicht die Kunst, sondern Geschäfte des täglichen Lebens betreffen. Solche sind von Colombo veröffentlicht und auch von Rieffel im Auszug wiedergegeben[3], weshalb ich sie hier nicht noch einmal wiederholen will. Die Daten reichen von 1508—1526. Interessant ist besonders das Dokument, welches sich auf den Eintritt des Ercole Oldoni, des Sohnes von Efraim di Boniforte Oldoni, in Eusebios Werkstatt bezieht. Wenn das Verhältnis wegen Streitigkeiten auch nur bis 1518 dauerte, so beweist es doch

---

[1] Dieser Vordergrund erinnert etwas an Macrino d'Alba, von dem Eusebio ja auch beeinflußt war.

[2] De Gregory erwähnt außerdem noch ein Gemälde der Dreifaltigkeit, das sich in der Galerie des Marchese Gattinara in Vercelli befinden soll, doch ist das Bild dort nicht mehr vorhanden und wurde schon von Rieffel nicht mehr gefunden (a. a. O., S. 289). Colombo erwähnt außerdem ein Bild, das nach München verkauft sein soll (a. a. O., S. 79), doch ist auch letzteres verschollen.

[3] Colombo, Artisti Vercellesi, S. 106, 107, 153 u. a. sowie Rieffel, a. a. O., S. 288.

das Ansehen, welches Eusebio Ferrari genoß, sowie daß er Schüler heranbildete. Eusebio hat dadurch bedeutend auf den Charakter der piemonteser Lokalschule der Folgezeit eingewirkt. Zwar steht er hinter Spanzotti und Macrino d'Alba an Genialität zurück, doch ging er in mancher Hinsicht eigene und selbständige Wege. Sein Einfluß läßt sich besonders bei den jüngeren Lokalmeistern, die ihre Heimat nicht verließen, erkennen. Zu seinen Schülern gehören, dem Stilcharakter nach zu schließen, u. a. offenbar Defendente Ferrari und Gerolamo Giovenone.

III.

MACRINO D'ALBA.

WAREN die bisher betrachteten Maler hauptsächlich als Vorläufer und Bahnbrecher von Interesse, so ist Macrino d'Alba der erste Meister in Piemont, welcher voll der Blütezeit der Malerei angehört, er ist überhaupt der bedeutendste und erste Künstler der piemonteser Schule. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Sicher ist jedoch, daß er in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Alba das Licht der Welt erblickt hat und 1528 gestorben ist. Weitere Anhaltspunkte fehlen vollkommen[1]. Aus einigen späten Urkunden zu schließen, die Vernazza im Hospitalsarchiv zu Alba fand, scheint der eigentliche Name des Künstlers Giacomo de Alladio gewesen zu sein und Macrino nur ein Beiname. Auf seinen Bildern hat er sich aber stets Macrinus de Alba, oder Macrinus Albensis bezeichnet. Ueber seine Lehrjahre ist nichts bekannt. Dem Stil seiner Bilder nach zu urteilen scheint er nur wenig von der mailändischen Schule, hauptsächlich jedoch von der florentiner, der venezianischen, sowie vor allem von der umbrischen Schule beeinflußt zu sein; von letzterer ist besonders der Einfluß des

[1] Hinsichtlich der Quellen über Macrino d'Alba sei auf folgendes hingewiesen: Tiraboschi, Storia della Letteratura Italiana (Rom 1782—1785); Giuseppe Piacenza in Zusätzen und Berichtigungen, welche dieser Schriftsteller zu den Werken des Baldinucci gemacht hat (Mailand 1808—1812), S. 36—47. Ferner die handschriftlichen Aufzeichnungen von Vernazza aus dem 18. Jahrhundert, die sich in den Bibliotheken von Alba und Turin befinden. — Von neuerer Literatur sei verwiesen auf den Aufsatz von: Ugo Fleres in «Gallerie Nazionali Italiane» Bd. III, 1897. (Fleres macht hier zuerst den Versuch das Lebenswerk des Künstlers nach stilkritischen Gesichtspunkten chronologisch zu entwickeln); Lisetta Ciaccio, in Rassegna d'Arte, Bd. VI, 1906, S. 145 ff.

Luca Signorelli und Pinturicchio in seinen Werken zu erkennen. In den Jahren seiner ersten künstlerischen Tätigkeit weilte Macrino offenbar in Rom.

Am frühesten erscheint des Künstlers Name mit der Jahreszahl 1496 auf einem Altarwerk in der Certosa von Pavia (am zweiten Altar rechts vom Eingang). Es ist eine große sechsteilige Tafel, von der jedoch die beiden oberen Seitenbilder, welche ursprünglich zu dem Werke gehörten, verloren sind. Die jetzt vorhandenen sind von dem Mailänder Maler Ambrogio Borgognone geschaffen. Sie bildeten, wie Beltrami nachgewiesen hat, ursprünglich Teile eines größeren Werkes, dessen Hauptbild, ein segnender Christus, sich jetzt in der Galleria Borromeo zu Mailand befindet[1]. Macrinos Bild in der Certosa stellt in seinem mittleren Hauptteil eine auf dem Thron sitzende Maria mit Kind dar, zu deren Füßen zwei liebliche, musizierende Engelchen sitzen, während zwei andere von oben herabschauend den Vorhang des Baldachins zurückhalten. Am Fuße des Thrones, zwischen den beiden Engelchen, steht auf einem Zettel die Bezeichnung: «Macrinus d'Alba faciebat 1496.» Auf den unteren Seitentafeln sind zwei heilige Bischöfe, Hugo und Antelaos vor einem landschaftlichen Hintergrund dargestellt; in der Mitte oben ein auferstehender Christus[2].

Schon auf diesem seinem frühest beglaubigten Bilde offenbart Macrino einen durchaus selbständigen und eigenen Stilcharakter. Der Typus Marias und der Kindergestalten, sowie der landschaftliche Hintergrund findet sich bei keinem andern zeitgenössischen Maler in der gleichen Weise, ja der Künstler erscheint so selbständig und reif, daß man annehmen muß, daß er 1496 bereits in den dreißiger Jahren seines Lebens stand, demnach also in den sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts geboren wurde. Um so schwerer ist es aus dem Stil selbst dieses frühen Gemäldes Rückschlüsse auf den Lehrer Macrinos zu machen. Es ist selbstverständlich, daß die mailänder Schule, an deren Spitze damals der größte Meister der Renaissance, Lionardo da Vinci, stand, nicht ohne Einfluß auf Macrino geblieben ist. In der Tat läßt der Gesamteindruck des Gemäldes, das tiefe ins Graue spielende Kolorit, und der Ernst im Ausdruck der Gesichter auch diesen Einfluß erkennen. Daneben aber sind in gleicher Weise Anklänge an die veroneser, venezianische und umbro-florentinische Schule vorhanden, die alle zusammen zu einem

---

[1] Beltrami, Ambrogio Fossano detto il Borgognone, Inventario dell' arte lombarda serie prima. Pittori N. 1. Milano 1895. — Ugo Fleres, Macrino d'Alba, in der Zeitschrift: «Gallerie nazionali italiane», Bd. III, 1897, S. 95, Anm. 3.

[2] Phot. Brogi 6308.

selbständigen Neuen verarbeitet sind. Am meisten an Lionardos Kunst erinnert der Auferstandene im oberen Mittelbild, während der in Verkürzung gegebene, muskulöse, schlafende Wächter und der felsige Hintergrund an Mantegna sowie an Luca Signorelli anklingen. Auf den untern Bildern beweist die Landschaft, besonders auf den Seitenflügeln, daß der Künstler persönlich in Rom gewesen ist, denn in den dort angebrachten römischen Ruinen-Resten lassen sich ganz bestimmte antike Bauten wiedererkennen, so beispielsweise die Thermen des Diocletian[1]. Offenbar hat der Meister hier persönliche Eindrücke verwertet, denn die Stiche damaliger Zeit hätten nicht ausgereicht, ihm einen so naturwahren Begriff von der römischen Landschaft zu geben[2]. Die einzelnen dünnen, schlanken Bäume lassen die Einwirkung der umbrischen Schule, die ja besonders in Rom vertreten war, auf Macrino erkennen. Von äußerlichen Merkmalen für seinen Stil, wie er uns auf diesem Bilde entgegentritt, möchte ich besonders auf den, auf sämtlichen echten Bildern des Meisters wiederkehrenden Typus Marias verweisen, ein ziemlich rundes Gesichtsoval mit breitem Nasenrücken, vollen Lippen und sehr ernstem fast traurigem Ausdruck. Die Hände sind muskulös und breit, oft etwas grob. Sehr charakteristisch für Macrino sind die Ohren, welche eine sehr breite, große und runde Form zeigen. Die Heiligen haben stets markante, porträthafte, ernst milde Züge. Die Kindergestalten des Künstlers sind ebenfalls sehr eigenartig. Sie zeigen nicht die übersprudelnde, liebliche Fröhlichkeit der Puttengestalten vieler anderer Meister des Quattrocento; sie haben einen ernsten Ausdruck, sind aber gut beobachtet und geben die Bildung des ganz jungen, noch nicht proportionierten Kinderkörpers der allerersten Lebensjahre wieder. Die großzügig behandelte Gewandung weist keine besonderen Merkmale auf. Es ist wie gesagt ein sehr besonderer Stil, der den Lehrmeister Macrinos nicht auf den ersten Blick erkennen läßt. Mich erinnern Haltung, Bewegung und Typus der Maria und mancher anderer Gestalten, sowie einiges im landschaftlichen Hintergrund am meisten an Luca Signorelli, mehr als an Domenico Ghirlandajo, dessen Einfluß Fleres in den Bildern Macrinos erkennt[3]. Lisetta Ciaccio, welche mit mir darin übereinstimmt[4], daß Macrino

---

[1] Fleres, a. a. O., S. 73.

[2] Fleres, a. a. O., S. 94.

[3] Fleres, a. a. O., S. 93—95. Als eigentlichen Lehrer glaubt Fleres Vincenzo Foppa ansehen zu können, von Ghirlandajo wäre Macrino nur nachträglich beeinflußt, ohne in einem Lehrverhältnis zu diesem Künstler gestanden zu haben.

[4] Daß Macrino d'Alba meiner Meinung nach offenbar von der umbrischen Malerschule beeinflußt und bei einem Umbrer, und zwar bei Luca Signorelli, in der Lehre gewesen sei, äußerte ich bereits 1905 in meiner öffentlichen Antrittsrede

d'Alba im wesentlichen den Einfluß der umbrischen Schule erfahren hat und bei einem Umbrer seine Kunst erlernt hat, nennt Pinturicchio als Lehrer Macrinos[1]. Viele Anklänge an den Stil Bernardino Bettis sind ja freilich in den Werken unseres Meisters vorhanden, aber mehr in nebensächlichen Dingen, die teilweise der gesamten umbrischen Schule gemeinsam sind. Der Gesamtcharakter seiner Kunst jedoch, der tiefe Ernst, der weniger auf äußere Schönheit als auf Seelenausdruck sieht, desgleichen die hauptsächlichen und Gesamtformen der Körperbildung und der Physiognomien, besonders der Madonnen, scheinen mir entschieden mehr auf Luca Signorelli zurückzugehen, weshalb ich an der von mir bereits früher geäußerten Meinung[2], daß Luca Signorelli der Lehrer des Macrino d'Alba sei, festhalte (vergl. Abb. 8. Taf. V); zum näheren Beweise und Begründung dieser meiner Ansicht, werde ich bei Besprechung der einzelnen Bilder noch besonders auf die auf Signorelli deutenden Stilmerkmale hinweisen. Daneben lassen sich dann allerdings auch noch Einflüsse von Domenico Ghirlandajo, sowie von verschiedenen oberitalienischen Schulen und Malern, die von andern als Lehrer Macrinos genannt wurden[3], nachweisen, doch sind alle weniger ausgeprägt, als diejenigen Signorellis. Daß Macrino d'Alba in Rom bei Signorelli als Schüler tätig war, lassen auch die äußeren Umstände wahrscheinlich erscheinen. Luca Signorelli wurde 1450 geboren und weilte Anfang der achtziger Jahre in Rom, woselbst er damals das Fresko in der Sixtina malte, welches den Tod des Moses darstellt. Daß Macrino in Rom war ist aber, außer durch die römischen Bauwerke in den Hintergründen seiner Frühwerke, auch durch ein Gemälde bewiesen, das sich noch heutigen Tages in Rom befindet und zwar in der Galerie des kapitolinischen Museums. Dargestellt ist eine auf dem Thron sitzende Maria mit Kind zwischen den Heiligen Martin und Nikolaus von Bari. Das Werk ist auf den ersten Blick als Arbeit Macrinos zu erkennen, trotzdem es nicht bezeichnet ist[4]. Die Typen und der landschaftliche Hintergrund sind

---

an der Universität Zürich. (Referat in der «Neuen Zürcher Zeitung», 126. Jahrgang, Nr. 135. 16. Mai 1905, Morgenblatt.)

[1] Rassegna d'Arte, 6. Jahrg. (1906), S. 145 ff.

[2] Siehe obige Anmerkung

[3] Morelli nennt Foppa als Lehrer Macrinos (Le opere dei maestri Italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. — Bologna 1886, S. 423 und 45; ders.: Die Galerie zu Berlin, Leipzig 1893, S. 122). Uebrigens erkennt Morelli einmal in dem großen Turiner Altarbilde auch schon «Erinnerungen an Perugia» bei Macrino (Galerie zu Berlin, S. 151). — Jacobsen glaubt den Einfluß der paduanisch-ferraresischen Schule wahrzunehmen. (Archivio storico dell' Arte 1897, S. 166.)

[4] Das Gemälde wurde zuerst von Ullmann als Arbeit Macrinos erkannt. (Sandro Botticelli, (München 1893), S. 128, Anm. 2.) Früher war es als florentiner Schulbild

die für Macrino charakteristischen, nur ist alles, besonders auch die Komposition, noch etwas befangener, schlichter und einfacher, noch weniger durchgearbeitet als auf dem Bilde der Certosa. Die Landschaft zeigt auch hier klassisch-antike Ruinen und teilweise eine deutliche Wiedergabe von Partieen aus dem alten Rom; im Hintergrunde lassen sich deutlich die Formen des Sabiner-Gebirges erkennen. In der Gesamtheit dieses Bildes aber fehlt noch jene Kraft und Strenge des Stiles, wie sie die übrigen Werke Macrinos aufweisen, inbegriffen die Altartafel in der Certosa, der es im übrigen am nächsten steht. Ich glaube daher, daß Fleres Recht hat, wenn er das Gemälde auf dem Kapitol für früher hält, als dasjenige in der Certosa di Pavia. Naturgemäß sind auf diesem wohl in Rom gemalten Bilde die Anklänge an umbrische Meister besonders stark, auch sei zugegeben, daß man hier mehr an Pinturicchio erinnert wird, als auf den übrigen erhaltenen Werken Macrinos, wie dies ja auch selbstverständlich erscheint; hatte der Meister doch die bedeutendsten Werke Bernardinos täglich vor Augen. Trotzdem aber finde ich auch in diesem römischen Bilde den Einfluß Signorellis überwiegend, und zwar in der Hauptsache in dem Gesicht Marias. Dieses hat entschieden das breitere Oval und die breitere Stirne, wie sie die Madonnen Signorellis zeigen, während diejenigen Pinturicchios eine schmalere, zartere Form aufweisen. Von Aeußerlichkeiten sei auf das sehr große, längliche Ohr hingewiesen, das auch der Form entspricht wie man sie auf fast allen Bildern Signorellis erkennen kann. Auch die Zeichnung des Mundes mit dem sehr ernsten, fast traurigen Zug ist diejenige des Meisters von Cortona, während die Marieen Pinturicchios, einen bedeutend lieblicheren, freundlicheren, eher zum Lächeln geneigten Ausdruck zeigen[1]. Auch das Kind entspricht in der Auffassung mehr dem Stile Signorellis. In den Heiligen und dem Hintergrunde tritt mehr die umbrische Art im allgemeinen, als diejenige eines bestimmten Künstlers dieser Schule hervor. So scheint mir dies früheste Bild des Künstlers meine Ansicht, daß Macrino Signorellis Schüler war, zu bestätigen.

Bevor Macrino das Bild in der Certosa von Pavia malte, soll er nach Piacenzas[2] Bericht für das Karthäuserkloster in Asti mehrere Werke gemalt haben, die aber heute leider verloren sind.

---

angesehen. (Venturi, La Galleria del Campidoglio, Roma 1890, S. 34.) (Abb. bei Ciaccio, a. a. O., nach Phot. Alinari).

[1] Für den Madonnentyp Signorellis weise ich besonders auf die beiden sehr charakteristischen Rundbilder der Maria mit Kind in den Uffizien hin (Nr. 74 u. 129), sowie auch auf das schöne Gemälde in der Sakristei des Domes zu Perugia.

[2] Giuseppe Piacenza, in Zusätzen zu den «Notizie» des Baldinucci, Milano 1808—1812, S. 36—47.

Nach meiner Ueberzeugung folgt auf das große Altarwerk in der Certosa von Pavia, also auf das zweite Bild im Entwicklungsgang Macrinos, als drittes ein kleineres Gemälde in Breitformat in der Pfarrkirche zu Neviglie[1], einem malerisch auf der Kuppe eines Berges gelegenen Dorfe in der Umgebung von Alba. Dargestellt ist die Verlobung der hl. Katharina mit dem auf dem Schoße Marias liegenden Christkindchen; fünf andere Heilige umgeben die Szene, von denen die vorderen nur in Halbfigur sichtbar sind. Fleres setzt dies Bild in eine spätere Epoche und glaubt, daß es erst nach einigen größeren von mir gleich zu besprechenden Altarwerken entstanden sei[2]. In diesem Gemälde erkenne ich noch ganz den Typus der Frühzeit des Meisters, wie er uns auf dem Gemälde des Kapitols und schon etwas freier auf dem Altarwerk der Certosa von Pavia entgegentritt. Es ist vor allem die sehr einfache, d. h. nicht künstlerisch gruppierte und daher etwas gedrängt und überfüllt wirkende Komposition, welche die frühen von den späteren Arbeiten des Künstlers unterscheidet. Ferner die noch stärkeren Anklänge an Signorelli und die umbrische Schule, die hier wahrzunehmen sind. Auch der Typus der Maria ist derjenige der frühen Zeit des Künstlers und gleicht am meisten demjenigen der Tafel in der Certosa. Das kostbare Gewand und die zierliche Haartracht der hl. Magdalena, sowie ihre reichen über die Schultern herabfallenden blonden Locken sind mit solchem Fleiß und einer so großen Sorgfalt ausgeführt, wie sie ebenfalls nur der Jugendperiode des Meisters eigen ist. Auffallend ist, daß auf diesem Gemälde in Neviglie die Lage des Kindes, die Bewegung seines rechten Armes und die Art, wie Maria mit der einen Hand sein linkes Bein festhält, fast völlig übereinstimmt mit dem kapitolinischen Madonnenbilde. In den Figuren wiederholt sich Macrino häufig sowohl hinsichtlich der Formen, wie in der Stellung und den Bewegungsmotiven, ja einzelne Gestalten erscheinen als getreue Nachbildungen solcher auf andern seiner eigenen Werke. Es muß dies als ein Fehler unseres sonst so fleißigen Malers bezeichnet werden. Wie sich aus den datierten Bildern ergibt, finden sich in den zeitlich nahe auf einander folgenden Werken, besonders der früheren Epoche, jeweils bestimmte Motive wiederholt. Diese Beobachtung kann daher auch als Beweis für die frühe Entstehung des Bildes in Neviglie dienen. Das Gemälde ist durch den Zahn der Zeit leider sehr verdorben, be-

[1] Phot. Brogi 14 540.

[2] Fleres, a. a. O., S. 77. Fleres setzt die Tafel in Neviglie zwischen das Altarbild in S. Giovanni zu Alba und das Triptychon im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

sonders das Kolorit hat sehr gelitten; ein grauer, verwaschener Ton liegt über dem Ganzen, der kein Urteil über die ursprüngliche Farbenwirkung mehr zuläßt. In den Formen aber und in der Zeichnung tritt der Stilcharakter Macrinos noch deutlich hervor. Ein wundervoll edles Angesicht hat die hl. Katharina mit ihrem tief andachtsvollen Ausdruck und auch die übrigen Heiligen haben markante, teilweise porträthafte Züge. In diesem Bilde erkenne ich die Mittelstufe in der Entwicklung zwischen dem Altarwerk in der Certosa von 1496 und einem gleich zu besprechenden 1498 datierten Gemälde, also dürfte die Tafel in Neviglie etwa 1497 entstanden sein

Das eben erwähnte Tafelbild von 1498 befindet sich in der Pinakothek zu Turin[1]. Geschaffen wurde dies große reich komponierte Werk für die Certosa bei Asti, woselbst es sich bis zum 18. Jahrhundert befand. Außer der Jahreszahl trägt es auch die Künstlerinschrift, und zwar doppelt, sowohl auf einem kleinen Zettelchen unten in der Mitte, als auch außerdem noch einmal auf dem Gewandsaum des hl. Hieronymus[2]. In diesem Gemälde sehen wir den Stil Macrinos zuerst zu voller Freiheit durchgedrungen; es gehört zwar auch noch der Frühperiode an, ist aber eines seiner Hauptwerke. Die Komposition ist sehr eigentümlich. Die ganze Szene geht unter einem auf mächtigen Pfeilern ruhenden Kassettengewölbe vor sich, welches an die Architekturkonstruktion des Vincenzo Foppa erinnert, und wohl auf den Einfluß dieses mailänder Künstlers, der ja auch schon für den Lehrer Macrinos gehalten wurde[3], zurückzuführen ist. In der Anordnung bekundet der Künstler hier manche ganz eigenartige Ideen, wie sie sich bei keinem anderen Maler der Zeit finden. Eine solche originelle Auffassung zeigt sich in der Konstruktion des schwebenden Wolkenthrones, auf welchem Maria mit Kind sitzt. Dieser Wolkensitz wird von kleinen Putten getragen, während dem Wolkenschemel Cherubköpfchen als Stütze dienen. Vom rein ästhetischen Standpunkte aus betrachtet ist diese eigentümliche Konstruktion sicher zu verwerfen, denn es ist unkonsequent und stört das Empfinden des Beschauers, daß die leichten Nebelgebilde der Wolken wie eine kompakte, feste Masse behandelt sind, die getragen und gehoben werden muß, andererseits wieder frei und ohne jeden Stützpunkt in der Luft schwebt. Aber diesen Fehler verzeiht man dem Künstler, weil er durch seinen originellen Gedanken interessiert, welcher jedenfalls ein Beweis dafür ist, daß Macrino nicht seine Motive ausschließlich andern

---

[1] Nr. 26. — Photogr. Alinari N. 1438; Anderson 10728; Brogi 2269.

[2] Die Inschrift auf dem Zettel lautet: MACRINVS FACIEBAT 1498; auf dem Gewandsaum des Hieronymus: MACRINVS DE ALBA FACIEBAT.

[3] Vergl. S. 43, Anm. 3.

entlehnte, sondern frisch und selbständig seine Kompositionen schuf[1]. Zudem sind die Engelsköpfchen mit entzückender Naivität empfunden; zwar nicht schön, aber naturgetreu und mit Humor sind die noch etwas unproportionierten Gesichtszüge der Kleinen in den allerersten Lebensjahren wiedergegeben. Frische lebenslustige Kindlichkeit tragen auch die beiden Engelchen zur Schau, welche zur Seite des Thrones auf kleinen Wölkchen stehend mit Musik und Blumen das Christuskind zu unterhalten suchen. Maria hat die Gesichtszüge, wie wir sie ähnlich bereits auf den früheren Gemälden Macrinos kennen lernten, doch sind sowohl die Gottesmutter, wie die vier unten stehenden Heiligen[2] gegenüber den Frühwerken belebter, ausdrucksvoller, und auch anatomisch kräftiger und besser durchgeführt. Besonders beim hl. Hieronymus und Jakobus ist die Andacht, mit der sie zu Maria und dem Kinde aufblicken schön und innig zum Ausdruck gebracht. — Von äußeren Stileigentümlichkeiten sei auch hier auf die großen Ohrmuscheln des hl. Hieronymus und der Kinderköpfchen aufmerksam gemacht, welche in ihrer oben breiten und doch lang herabreichenden Form Macrino eigentümlich sind, die wie gesagt am meisten derjenigen, wie sie Signorelli zeichnet, gleicht, während sie von der anderer umbrischer Künstler abweicht. Bezüglich des Stilcharakters sind auch die langgewandeten Engel interessant, welche unten in der Mitte des Bildes zwischen den Heiligen singen und musizieren. Die zwei stehenden ganz vorne, welche von einem Spruchbande singen, zeigen den Einfluß der umbro-florentinischen Schule, den Macrino in Rom erfahren hat. Die weiter hinten auf einem erhöhten Steinpostament sitzenden und auf Musikinstrumenten spielenden Himmelsboten beweisen dagegen, daß Macrino auch von der venezianischen und paduanischen Schule Anregungen empfangen hat. Hinsichtlich des Mandoline spielenden Engels weist Fleres mit Recht auf das Vorbild Vittore Carpaccios hin[3]. Auf dem Gemälde der Darstellung Christi; im Tempel in der Akademie zu

[1] Der Gedanke des von Engeln gestützten Wolkenthrones mag dem Künstler zwar auch durch die umbrische Schule vermittelt sein, wo er sich bei Pinturicchio und Perugino verschiedentlich findet, worauf Lisetta Ciaccio mit Recht aufmerksam macht (a. a. O., S. 149, woselbst auch beweisende Abbildungen); aber die Konstruktion ist bei diesen Künstlern doch bedeutend weniger kompakt, und gleicht durchaus nicht, wie bei Macrino, einer richtigen Bank mit Schemel. Auch die Anordnung der Putten und Engelsköpfchen ist bei unserm Künstler ganz originell; dadurch beweist er auch hier wieder, daß er empfangene Eindrücke nicht einfach nachahmt, sondern frei und eigenartig verwertet.

[2] Es sind: Johannes d. T. und Jakobus zur Linken; rechts Hieronymus und Hugo.

[3] a. a. O., S. 96 oben.

Venedig gleicht der im Vordergrunde sitzende und ebenfalls die Laute schlagende Engel in Stellung und Physiognomie fast völlig demjenigen unseres Künstlers. Bei dem geigenden Himmelsboten, der verloren nach oben schaut, scheinen mir dagegen Anklänge an Luca Signorelli mit solchen der paduaner Schule gemischt zu sein.

Die Landschaft endlich zeigt eine gewisse Wandlung gegenüber den Frühwerken, insofern als die römischen Eindrücke hier weniger vorherrschend sind. Der Künstler gibt hier Gegenden seiner eigenen Heimat wieder; die felsigen, schroffen Bergformationen, wie sie als südliche Ausläufer der Alpen Piemont im Norden und Westen begrenzen. So erinnert der mit Burgruinen gekrönte Berg zur Rechten an die romantische Landschaft bei Avigliana. Nur ganz links zwischen den Pfeilern hindurch sieht man auch hier eine antike Ruine, in der sich jedoch ebensowenig wie auf den frühesten Werken ein bestimmtes Bauwerk nachweisen läßt.

Das Kolorit in diesem Bilde hat eine sehr feine grausilbrige Gesamtwirkung und eine satte, milde Farbenskala. Das Blau in Marias Mantel ist ein feines, zartes Graublau, die Gewänder der Engel haben ebenfalls helle, schillernde Farben, während kräftigere, leuchtendere Töne, vorwiegend gelb und violett, an der Kleidung der Heiligen zur Seite erscheinen. Das Ganze, verbunden mit dem ebenfalls milden Graublau des Himmels und der Berge im Hintergrund und einem sanften Grün der vorderen Höhenzüge, wirkt ungemein harmonisch. Das Werk ist in seiner Gesamtheit, wie gesagt, ein gutes Zeugnis für die künstlerische Leistungskraft Macrinos; hier hat er zum ersten Male eine freiere, großartige Komposition mit neuen Ideen gewagt. Diese Tafel gehört auch noch der ersten Periode des Meisters an, aber einer reiferen Zeit derselben. Das Gemälde beweist, daß Macrino sich auf seinen Wanderjahren außer in Rom offenbar auch in Venedig und Padua aufgehalten hat, und daß auch diesen Kunststätten daher ein Platz im Lehrgange unseres Künstlers anzuweisen ist. Die Bedeutung Macrino d'Albas besteht eben unter anderm auch darin, daß er die Anregungen von den Blütestätten der italienischen Kunst, besonders auch Mittelitaliens nach Piemont brachte, aber sie in seinen Werken frei zu einem Neuen verschmolz seinem eigenen Wesen und künstlerischen Empfinden gemäß verarbeitete und sie dadurch lebensfähig machte.

Aus dem folgenden Jahre 1499 ist uns ebenfalls ein datiertes Gemälde von der Hand des Macrino d'Alba erhalten. Es ist das schon von Piacenza erwähnte[1] Altarbild, welches von ihm für die Abtei Sta. Maria di

[1] Piacenza, in Baldinucci Opere, Bd. VII, S. 38 f.

Lucedio bei Trino-Vercellese gemalt wurde. Es war in Auftrag gegeben von dem Protektor des Klosters Annibale Paleologo von Monferrato[1]. Da das Bild sich nicht mehr an seinem ursprünglichen Platz befindet[2] galt es lange Zeit für verloren; auch Fleres kennt es 1897 noch nicht. Erst vor einigen Jahren hat man es in der Kapelle des bischöflichen Palastes zu Tortona bei Gelegenheit von Restaurationsarbeiten wiedergefunden[3]. Es war seiner Zeit ein Triptychon, das in seine einzelnen Teile zerlegt, jetzt die Wände in einem als Kapelle dienenden Raum des Gebäudes schmückt, wo auch ich es selbst gesehen habe.

Das sehr gut erhaltene frühere Mittelbild zeigt die thronende Madonna in ähnlicher Stellung wie auf dem Altarwerk der Certosa von Pavia, ja die Komposition erscheint mit geringen Abweichungen fast als Wiederholung nach jenem Mittelbild, nur ist Maria hier seitlich gesehen und hat einen noch naturwahreren Ausdruck, wie wir ihn ähnlich schon auf der großen Turiner Tafel fanden. Das mit der Rechten segnende Christkindchen aber ist ganz das gleiche, und ebenso sind die auf den Stufen des Thrones sitzenden musizierenden Engelputten eine genaue Wiederholung derjenigen in der Certosa von Pavia. Zwischen diesen befindet sich auch hier die Künstlerinschrift: «Macrinus d'Alba faciebat 1499». Die Engel oben am Thron, welche hinten den Vorhang zurückschlagen und eine Krone über Marias Haupt halten, sind hier jedoch in Form und Bewegung etwas anders aufgefaßt. Bemerkenswert ist, daß sich zwischen den Palmettenornamenten des Thrones die Buchstaben H. N. und B. häufig wiederholen. Diese Zeichen fanden sich, wie der Schriftsteller Irico in seiner Beschreibung der Badia von Lucedio mitteilt[4], auch auf den Chorstühlen dieser Abtei. Sie waren die Abkürzungen, das sog. Siegel für Hannibal, wie auf lateinisch der Vorname

---

[1] Diese Einzelheiten berichtet Irico in seiner in lateinischer Sprache verfaßten Schrift: Sopra Trino e il Monferrato (Mailand 1745).

[2] Baudi di Vesme konnte durch archivalische Untersuchungen in Casale den Platz, für den es ursprünglich bestimmt war, feststellen. Jetzt ist dort ein wertloses Bild des 18. Jahrhunderts.

[3] Das Verdienst, dies Gemälde als dasjenige des Macrino d'Alba wiederentdeckt zu haben, gebührt der Gesellschaft: «Società per gli studi di storia, d'economia ed arte nel Tortonese» und insbesondere Diego di Sant' Ambrogio, welcher von dieser Gesellschaft mit der Untersuchung des Bildes betraut wurde. Dieser Gelehrte hat dann eingehend über die Entdeckung des Bildes berichtet und den Beweis erbracht, daß es tatsächlich dasjenige des Macrino d'Alba aus der Badia di Lucedio ist. Die Abhandlung ist betitelt: «Il trittico di Macrino d'Alba nella cappella Episcopale di Tortona» in dem von der genannten Gesellschaft herausgegeben «Bollettino Tortonese» vom Oktober 1904.

[4] Siehe oben Anm. 1. — Den Passus gibt Diego Sant' Ambrogio in seiner oben erwähnten Abhandlung auf S. 8 wörtlich wieder.

des Gründers und Protektors des Klosters lautete, des Annibale Paleologo di Monferrato. An diesen Buchstaben hat daher Diego di Sant' Ambrogio dieses Bild Macrinos als das für die Badia di Lucedio gemalte erkannt. Wahrscheinlich ist es Ende des 18. oder in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts nach Tortona gekommen, durch den damaligen Bischof von Tortona, welcher aus Casale stammte und das Gemälde wohl bei Aufhebung der Klöster 1792 oder 1801 gekauft hat[1].

Das Haupt- und Mittelbild ist in jeder Weise gut erhalten, auch die Farben haben ihre schöne Leuchtkraft[2], welche die Bilder Macrinos auszeichnet, bewahrt, weil dies Gemälde stets sorgfältig behandelt und erst neuerdings wieder gefirnißt wurde, wobei es allerdings leider auch von einigen Uebermalungen, besonders am Gewande Marias, nicht verschont blieb. Schlechter erhalten sind die jetzt gesondert aufgehängten Seitenflügel, deren Farben vollkommen abgeblaßt sind, ja teilweise sogar abgeblättert, weil hier der schützende und konservierende Firnis nie erneuert wurde. Offenbar hat man bisher die Flügel wegen der mangelnden Künstlerinschrift für weniger wertvoll gehalten. Aber wenn auch die Bezeichnung fehlt, so verraten sie dennoch durch den Stilcharakter deutlich die Hand Macrinos und die Zugehörigkeit zu dem einstigen Mittelbilde. Auf dem einen Flügel ist Johannes der Täufer dargestellt, auf dem andern der hl. Augustinus von Trau in Dalmatien, welcher den knieenden Stifter, eben jenen Annibale Paleologo, empfiehlt; auch dies ist ein weiterer Beweis für die Herkunft des Triptychons aus Lucedio, da sich nach der Beschreibung von Piacenza das Porträt dieses Herrschers vom Monferrato auf dem Altarwerk befinden soll. Es ist eine markant realistisch gegebene Figur, welche uns die Begabung Macrinos für das Bildnis beweist. Die Heiligengestalten sind die für ihn charakteristischen. Die Landschaft gleicht am meisten derjenigen des Turiner Bildes, mit den schroffen, steilen, aber natürlich geformten Felsbergen im Hintergrund; auch hier fehlen die antik-römischen Ruinen nicht. Das Werk als Ganzes bedeutet, trotz der erwähnten Wiederholungen aus früheren Arbeiten, doch einen abermaligen Schritt vorwärts im Entwicklungsgang des Künstlers, besonders hinsichtlich der freieren, markigeren Zeichnung und der mehr künstlerischen Behandlung im allgemeinen.

---

[1] Diego di Sant' Ambrogio, a. a. O., S. 13.

[2] Besonders das Rot ist hier von außergewöhnlicher Kraft und Tiefe; es tritt besonders am Untergewande Marias und bei dem einen Engel hervor und stimmt gut zum braunen, mit Goldbrokat versehenen Vorhang im Hintergrunde, ebenso wie das gelbe Gewand des anderen Engels. Prachtvoll ist auch der Mantel des knieenden Stifters, des Annibale Paleologo; dieser trägt die Amtstracht eines päpstlichen Protonotars.

Aus demselben Jahre 1499 ist uns auch ein interessantes Selbstporträt in Halbfigur von Macrino d'Alba erhalten, das sich im Privatbesitz des Herrn Alexander Imbert in Rom befindet[1]. Es trägt am Rande auf drei Seiten verteilt die Inschrift: MACRINI MANV POST FATA VIVAM 1499. Es ist ein charakteristisches Bildnis, das den Künstler schon in vorgerückterem Alter zeigt; die Energie und Kraft, welche seine Malweise auszeichnet, spricht auch aus seinen Zügen. Ordenskette und Orden, welche seine Brust schmücken, beweisen, daß seine Kunst damals schon nach Gebühr auch von den Großen seiner Zeit gewürdigt wurde.

In der chronologischen Reihenfolge der uns erhaltenen Arbeiten des Macrino d'Alba folgt auf diese beiden soeben besprochenen Werke ein großes Tafelbild im Rathaus zu Alba, das mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1501 versehen ist. Die Herkunft dieses Werkes ist unbekannt. Ueber den ganzen mittleren Teil des Bildes, die thronende Madonna mit Kind, die Engel, welche die Krone halten und die musizierenden Putten zu Füßen des Thrones ist nichts neues zu sagen, denn diese Figuren sind bis ins kleinste Detail hinein denen auf dem eben besprochenen Mittelbilde in Tortona nachgebildet. Nicht einmal die Gesichtszüge Marias zeigen die leiseste Abänderung. Offenbar hat Macrino diesen mittleren Teil einfach nach seinem eigenen früheren Bilde wiederholt, ja kopiert. Diese häufigen und geistlosen Wiederholungen sind ja eben der Fehler unseres sonst sorgfältig und gewissenhaft arbeitenden Malers, besonders in der ersten Zeithälfte seiner künstlerischen Tätigkeit. Dies Rathausbild in Alba rechne ich wegen dieser Uebereinstimmung mit mehreren der frühen Werke auch noch zur ersten Periode von Macrinos Schaffen. Eine künstlerische Neuschöpfung des Meisters sind auf diesem Bilde nur die seitlich stehenden Heiligen, welche geistvolle, porträthafte Züge zeigen. Diese, Franziskus und Thomas von Aquino, empfehlen zwei Damen, offenbar die Stifterinnen, der Madonna. Fleres äußert die Vermutung, daß dies Gemälde ebenfalls im Auftrag der Familie von Monferrato für die Abtei Sta. Maria di Lucedio gemalt sei, und daß die beiden Stifterinnen die Marquisen von Monferrato seien, die Basen des Annibale Paleologo[2]. Nach Auf-

[1] Das Verdienst dies Bild aufgefunden und erkannt zu haben gebührt G. B. Rossi. Vergl. Notiz im Burlington Magazine, Nr. LXXIV, Vol. XV. Mai 1909, S. 113—114. Daselbst auch Abbildung, welche zusammengestellt ist mit einem andern Bildnis, das Rossi ebenfalls für ein Selbstporträt des Künstlers hält, welcher Meinung ich mich nicht anschließen kann. Deshalb werde ich letzteres Bild später unter den Schulwerken Macrinos besprechen. Das Selbstporträt in Rom ist auch in Bryans «Dictionary of Painters» angeführt.

[2] Fleres, a. a. O., S. 74.

findung des beglaubigtermaßen für die Abtei gemalten Triptychons, ist nach meiner Ueberzeugung diese Hypothese hinfällig, denn der Künstler wird nicht für dieselbe Kirche zwei so vollkommen sich gleichende Bilder geschaffen haben.

Mit diesem Rathausbild in Alba halte ich die erste Periode der Künstlerlaufbahn Macrinos für abgeschlossen. Es ist die Zeit, in welcher Zeichnung und Technik seiner Werke zwar gut sind, der Meister aber noch befangen und teilweise beschränkt in der Komposition erscheint, vor allem aber die häufigen Wiederholungen der einzelnen Gestalten in seinen Bildern sich finden. Von nun an zeigen seine Werke einen freieren Stil und mannigfaltigere Ideen und stets neue Arten in der Anordnung. Nie wieder hat Macrino eine so sklavische Nachbildung eines seiner eigenen Werke geschaffen, wie in dem zuletzt besprochenen Gemälde.

Die zweite Periode von Macrinos Schaffen, zeichnet sich durch eine vornehme Ruhe der Kompositionen aus; die Gestalten sind bereits künstlerisch frei gegeben, aber noch nicht wie in der letzten Zeit seiner Tätigkeit, dramatisch bewegt.

Das erste Gemälde, in welchem ich den freieren Stil der zweiten Periode erblicke, ist eine Tafel der thronenden Maria umgeben von Heiligen neben dem Hochaltar der Kirche des hochgelegenen Wallfahrtsortes, des sogenannnten «Sacro Monte», von Crea bei Casale-Monferrato (Abb. 10, Taf. VI). Auch dies Werk ist mit dem Namen Macrinos bezeichnet; es trägt die Jahreszahl 1503. Hier hat sich der Künstler zuerst von dem Schema der Darstellung von Maria und Kind, das er bisher so häufig anwandte, frei gemacht und ein neues Motiv gegeben. Das Jesuskind liegt hier schlafend auf dem Schoß seiner Mutter, die es andachtsvoll mit zum Gebet gefalteten Händen anblickt. Der Gesichtsausdruck Mariens ist bedeutend inniger, als auf den bis jetzt betrachteten Werken. Auch die vier Heiligen, Johannes der Täufer, Jacobus, Hieronymus und Augustinus haben ungezwungene Stellungen (die vordersten, Johannes und Hieronymus knieen) und zeigen einen größeren Reichtum des Mienenspiels in den Gesichtszügen. Der umbrische Einfluß macht sich auch hier geltend, besonders ist im Figürlichen noch die Nachwirkung von Macrinos römischem Aufenthalt erkennbar, aber die kräftige Farbengebung, auch hier auf rot, braun, gelb und graublau gestimmt, nur bedeutend schöner und satter als auf den Frühwerken, beweist, daß der Meister auch in Venedig gelernt hat. Die zu beiden Seiten des Baldachins von Marias Thron sichtbare Landschaft läßt ebenfalls umbrisch-römische Einwirkungen erkennen (ganz links ein Triumphbogen). Dies Gemälde

ist in jeder Hinsicht eines der edelsten des Meisters[1]. Ein stiller, sanfter Frieden liegt über dem Bilde und teilt sich dem Beschauer mit. Das Ganze macht trotz großer Ruhe einen freieren Eindruck, als die bisher betrachteten Werke und läßt diesbezüglich einen wohltuenden Fortschritt gewahren.

Eine ganz neue, freie Anordnung zeigt ein hübsches Gemälde in der Kirche S. Giovanni zu Alba, das ebenfalls dieser mittleren Periode des Meisters angehört (Abb. 9 Taf. V)[2]. Dargestellt ist eine Anbetung des auf dem Boden liegenden Christkindes durch Maria und Heilige, welche sich in ungezwungener Weise gruppieren. Auch dieses Altarbild ist bezeichnet, von der Jahreszahl ist aber leider nur der erste Teil eine 15 . . erhalten. Piacenza gibt jedoch an, daß die Ziffer 1508 gelautet habe[3]. Der Stilcharakter des Bildes scheint mir jedoch dieses Datum nicht zu rechtfertigen. Die Gesichtszüge sind durchaus andere, als ihn die in jener Zeit entstandenen Bilder aufweisen, in welchen der Meister bereits in seine letzte Periode eingetreten war. Das Streben nach dramatischer Bewegung, das Macrino am Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zeigt, fehlt hier ebenfalls noch vollkommen. Fleres hat mit Recht erkannt, daß der Stil des Bildes nicht in die späte Periode hineinpaßt und glaubt auch, daß Piacenza sich geirrt hat[4]. Fleres hält einen dicken, dunkeln, einer römischen I gleichenden Strich für eine Ziffer und liest deshalb 1501. Ich selbst habe diesen Strich bei naher Betrachtung des Gemäldes auch deutlich gesehen, kann mich aber nicht überzeugen, daß er ein Ueberrest der ursprünglichen Jahreszahl ist, denn er befindet sich nicht in einer Reihe mit den noch erhaltenen Ziffern, sondern höher oben. Außerdem entspricht seine sehr breite und dicke Form nicht den übrigen Zahlen. Ferner scheint es mir völlig ausgeschlossen, daß diese vollendete und freie Darstellung gleichzeitig mit dem noch so befangenen Rathausbild entstanden ist. Die Anordnung ist in edler Ruhe gehalten mit freierer Behandlung des Figürlichen, wie sie uns im Bilde von Crea zuerst entgegentritt, deshalb glaube ich, daß diese Tafel um dieselbe Zeit oder etwas später entstanden ist, etwa 1504[5].

Das Kolorit dieses Bildes zeigt eine schöne, tiefe Färbung. Eine rote Wand, die zu antiken Mauerresten gehört, bietet einen vorteilhaften

---

[1] Fleres, a. a. O., S. 76.
[2] Phot. Brogi 14541.
[3] Piacenza in Baldinucci opere, Bd. VII, S. 38f.
[4] Fleres, a. a. O., S. 72.
[5] Die 4 wurde in damaliger Zeit ja häufig wie eine halbe 8 geschrieben; es wäre möglich, daß Piacenza dadurch zu der verkehrten Lesart gekommen ist.

Hintergrund für die Gestalten, und verleiht dem Ganzen einen lebhafteren Ton, zumal die Gewänder der Figuren meist sehr dunkel gehalten sind. Nur Josefs Mantel bringt mit seinem kräftigen Orangegelb, das gut zu jener rosaroten Ruinenwand des Hintergrundes stimmt, eine lebhaftere Note in die Farbenskala. Die Stileigentümlichkeiten im einzelnen sind ganz diejenigen Macrinos, wie wir sie schon auf andern Bildern des Meisters kennen gelernt haben. Maria hat wieder die breite, runde Gesichtsform, welche derjenigen bei Signorelli gleicht, sowie auch die Haarbehandlung ganz diesem Künstler entspricht; die Hände sind kurz und dick geformt, wie auf den meisten Bildern des Meisters; auch fehlen nicht die, sogar bei den Kindergestalten verhältnismäßig sehr großen, breiten Ohren, welche auf den Stil Signorellis zurückgehen. Auf der schon erwähnten ruinenhaften, die Szene abschließenden Wand im Hintergrunde, stehen einige zerbrochene Säulenstümpfe, die deutlich beweisen, wie der Maler hier wieder römische Eindrücke verwertet hat. Noch weiter hinten ist dann über die Wand hinweg eine schöne Landschaft sichtbar, die durch einen felsigen blauen Berg abgeschlossen wird. Vorne lagert ein Hügel vor, den ein Städtchen krönt, ein Motiv, das getreu der Gegend von Alba entlehnt ist, in welcher von sanftgeformten nicht sehr hohen Bergrücken zahlreiche Ortschaften ins Tal hinabgrüßen. Ehe ich mit der Betrachtung dieses schönen Bildes schließe, möchte ich noch ein Wort über die drei hoch oben in den Wolken musizierenden Engelchen sagen. Sie sind von Macrino mit Lust und Liebe in echt kindlich naiver und natürlicher Weise gegeben. Der Typus geflügelter Genien und Kindergestalten Macrinos ist ebenfalls ein ganz besonderer, wie er sich bei keinem andern Künstler der damaligen Zeit in derselben Weise wiederfindet. Er ist auf allen Werken des Meisters wiederzuerkennen und kann deshalb gleichsam als Merkmal für seine echten Arbeiten gelten. In seinen Spätwerken erscheinen die Putten allerdings einerseits realistischer beobachtet, andererseits etwas schöner und lieblicher gegeben, ohne daß jedoch ihr Grundtypus sich wesentlich von demjenigen der Jugendwerke unterscheidet. Die Putten Macrinos haben nicht jene ausgelassene, lebenslustige Fröhlichkeit der vierjährigen Kleinen, deren unerschöpflicher Reichtum nach dem Vorgange Donatellos die florentiner Schule und dann auch die übrigen Malerschulen Italiens für ihre Werke verwertet haben. Die geflügelten Engelchen Macrinos sind meistens in einem noch früheren Alter stehend gedacht, denn sie haben jene drolligen, etwas unproportionierten Formen der ersten Lebensjahre, wie sie in unsern Tagen Hans Thoma mit Vorliebe seinen Kinderengeln verleiht. Sie sind stets ernst und scheinen sich mit einer gewissen

Anstrengung ihrer Aufgabe hinzugeben, durch die Töne himmlischer Musik das Christkindchen zu unterhalten[1]. Aber in ihrer Art entzücken auch sie den Beschauer, besonders auf den Bildern der späteren Zeit, wo sich in ihren Zügen tiefe Andacht und eine gewisse Lieblichkeit und Schönheit paart. Sehr fein und lieblich ist das Bambino auf dieser Tafel gestaltet und doch echt kindlich, wie es mit seinen Beinchen strampelt und den Finger zum Munde führt; dieses so hübsch und natürlich gemalte Kind, dient mir zum weiteren Beweise, daß dies Altarwerk in S. Giovanni nicht gleichzeitig mit dem Rathausbild entstanden sein kann, wo sich, ganz abgesehen von der Wiederholung, noch die härteren, teilweise sogar wenig schönen Züge beim Jesuskinde und bei den Engeln finden.

Das nächste Datum, das uns über Macrino entgegentritt, ist die Jahreszahl 1506, die sich auf einer zu den Ueberresten eines größeren Altarwerkes gehörigen Tafel in der Turiner Galerie befindet[2]. Gleichzeitig läßt sich nun eine neue Phase im Schaffen Macrinos erkennen; es beginnt die dritte und letzte Periode seines Entwicklungsganges. In dieser zeichnet sich der Meister durch die erhöhte Wiedergabe des Seelenausdrucks auf den Gesichtern und durch die dramatische Auffassung der darzustellenden Szenen aus. Außerdem unterscheidet sich sein Stil in dieser Epoche durch einige Aeußerlichkeiten, die besonders für Einzelgestalten als Merkmale in Betracht kommen, wie beispielsweise die etwas dickere Form der Lippen.

Zu dem Altarwerk von 1506 gehören zunächst vier Tafeln mit Heiligen auf Goldgrund, die jedenfalls, wie sich deutlich erkennen läßt, früher Teile eines gemeinsamen Ganzen waren. Der Flügel, auf welchem die Heiligen Paulus und Ludwig von Toulouse dargestellt sind, trägt die doppelte Bezeichnung des Meisters. Auf einer Pergamentrolle, welche Paulus in der Linken hält, stehen die Worte: «MACRINVS DE ALLADIO C. ALBEN · FACIEBAT, 1506.» und außerdem auf dem Saum von Pauli Gewand: MACRINVS FACIEBAT[3]. —

Die markigen Gestalten dieser Tafel sind von vollendeter Zeichnung, desgleichen das ebenfalls eigenhändig ausgeführte Gegenstück mit Petrus

---

[1] Der eine Putto hat Schmetterlingsflügel, ein Beweis wieviel Anregung Macrino von der Antike empfangen hat. Die Gestalten selbst aber haben nichts mit der Antike zu tun. Sie verdanken dem ureigensten Impulse des Künstlers ihr Entstehen, und beweisen, wie Macrino eben auch darin ein rechter Renaissancemeister war, daß er die von der Antike empfangenen Eindrücke eben nur zur Befruchtung seiner völligen Neuschöpfungen verwertete.

[2] Katalog Nr. 31. Phot. Anderson 10731; Brogi 2303.

[3] Laut Katalog stammen die Bilder aus Alba; 1840 wurden sie vom dortigen Bischof der Turiner Pinakothek überlassen.

und Bonaventura[1]. Dagegen scheint es mir augenfällig, daß an den quadratisch geformten kleineren Bildern[2], welche in dem Poliptychon offenbar oberhalb angeordnet waren, Schülerhände beteiligt waren. Ganz besonders die Tafel, auf welcher die Heiligen Rosa, Laurentius und Johannes d. T. in Halbfigur dargestellt sind[3], ist in den Körperformen der steifen Bewegungen und dem geistlosen Gesichtsausdruck höchst schwach. Auf der zweiten oberen Tafel[4] scheinen mir einzelne Partien, wie die Gesichter und der hl. Antonius rechts, von Macrino selbst gemalt zu sein, im übrigen aber war auch hier ein Schüler an der Ausführung beteiligt.

Charakteristisch für die letzte Epoche sind in den Einzelfiguren dieses ganzen Werkes nur die Gesichtsformen; diese sind weniger herb als in den anderen Perioden, aber soweit sie des Künstlers eigener Hand angehören, trotzdem markig und kräftig.

Das vielteilige Altarwerk, zu dem die vier bis jetzt besprochenen Tafeln gehören, beschreibt Vernazza in seinen eingangs erwähnten nur handschriftlich erhaltenen Notizen[5]. Nach diesen gehörte hierzu als Mitte noch ein Tafelbild, das sich jetzt ebenfalls in der Galerie von Turin befindet und die Stigmatisation des hl. Franz von Assisi in Gegenwart eines andern Ordensbruders schildert, welcher auf seinen Knien ein Bild des Stifters hält[6]. Diese Darstellung soll nach Vernazza das untere Mittelbild gewesen sein, während als Hauptbild darüber Maria mit Kind und Engeln zu sehen war. Diese letztere Tafel ist nicht mehr vorhanden. Unter der Stigmatisation soll eine lateinische Inschrift in goldenen Lettern gewesen sein, welche besagte, daß Heinrich Ballisterius von Alba das Altarwerk dem hl. Franziskus gestiftet habe. Außerdem soll eine Künstlerinschrift mit der Jahreszahl 1506 vorhanden gewesen sein, von gleichem Wortlaut, wie diejenige, die noch jetzt auf der von Paulus gehaltenen Pergamentrolle steht. Es könnte aber eine Verwechslung vorliegen, denn unter der Stigmatisation ist jetzt keine Spur einer Inschrift mehr zu erkennen. Fleres[7] hat Zweifel geäußert, daß die Stigmatisation zu demselben Altarwerk gehörte, wie die eben genannten Bilder, weil die Verzückung des Heiligen sich von einem schönen landschaftlichen Hintergrund abhebt, die Heiligen aber auf Goldgrund gemalt sind. Für mich ist dies kein triftiger Grund Vernazza zu miß-

[1] Katalog Nr. 33. Photogr. Anderson 10732, Brogi 2305.
[2] Katalog Nr. 32 und 34.
[3] Photogr. Anderson 10729.
[4] Photogr. Anderson 10733.
[5] s. oben S. 41, Anm. 1.
[6] Katalog Nr. 23. Photogr. Anderson Nr. 10730.
[7] a. a. O., S. 80.

trauen, der sonst ein zuverlässiger Berichterstatter ist; denn es kommt in dieser Zeit auch sonst auf solchen Altarwerken vor, daß die Hauptbilder landschaftlichen Hintergrund aufweisen, während die Heiligen auf den Flügeln oder den Seitentafeln noch auf Goldgrund gemalt sind. Jedenfalls ist die Stigmatisation ein schönes Werk der reifen Zeit des Künstlers. Hier tritt zuerst das Dramatische, das ich als charakteristisch für diese Epoche erwähnte, stark hervor und zeigt sich besonders in der Figur des hl. Franz. Dazu hat der Künstler den innigsten Seelenausdruck in voller Beherrschung des Stoffes in realistischer Weise wiederzugeben verstanden. Die Gestalt des Heiligen ist eine der großartigsten, die wir von Macrino besitzen. Das Bildnis des Ballisterius in Halbfigur mit Franziskanerkutte, gibt uns wiederum einen guten Begriff von Macrinos Befähigung fürs Porträt, das er stets in scharfer, markanter, natürlicher Weise auffaßt, daneben dem Ausdruck geistige Tiefe verleihend. — In der landschaftlichen Umgebung erheben sich zu beiden Seiten steile Felsen, mit teilweise etwas abenteuerlichen Formen, die im einzelnen an Pinturicchio erinnern. Offenbar wollte der Künstler hier die einsame Berggegend von Verna schildern, in welcher das Wunder geschah.

Noch von manch anderem Altarwerke Macrinos, welches dem Stilcharakter nach dieser späten Zeit angehört, sind uns zerstreute Ueberreste erhalten.

So in der Accademia Albertina zu Turin ein Flügel mit den Heiligen Franziskus und Agata[1], welche einen knieenden Stifter empfehlen. Letzterer ist eine vollendete, mit der größten Sorgfalt durchgeführte Porträtgestalt. Dabei sind auch die Farben der Gewandung, das karminrote Wams mit schwarzem Sammetmantel, zu dem die rote Pelzkappe gut kontrastiert, fein gewählt. Die beiden Heiligen zeigen einen allgemeineren Typus, der aber vollkommen dem späten Stile Macrinos entspricht, weshalb sich das Bild, trotzdem es nicht bezeichnet ist, doch deutlich als ein Werk der letzten Periode des Meisters ausweist. Uebrigens scheinen auch hier Schülerhände beteiligt gewesen zu sein, da die Ausführung eine ungleiche ist und offenbar der landschaftliche Hintergrund nicht von Macrinos eigener Hand geschaffen wurde, weil er weniger naturgetreu und weich gegeben ist, als auf seinen übrigen Bildern.

Mit Recht weist, wie ich glaube, Fleres darauf hin, daß zwei kleinere Bilder von fast quadratischer Form mit je zwei Heiligen in der National-Gallery zu London wahrscheinlich zu demselben Altarwerk ge-

[1] Photogr. Anderson Nr. 10825.

hörten, wie der Flügel in der Turiner Akademie. Der Stil im allgemeinen ist derjenige der Spätzeit. Im übrigen gehören diese Bildchen nicht zu den besten Werken des Künstlers. Deutlich erkennt man auch hier die Mitarbeit eines Schülers.

Das reifste, und meiner Ueberzeugung nach späteste Werk, das uns von Macrino erhalten, ist ein Triptychon im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.[1]. Auf dem Mittelbild ist wieder die Madonna dargestellt, auf deren Schoß das Jesuskind steht; auf den Flügeln die Verkündigung an Joachim durch den Engel (links), und Begegnung Joachims und Anna (rechts). Das Altarwerk trägt unter dem Thron Marias die Bezeichnung: MACRINVS FACIEBAT., aber keine Jahreszahl. Morelli führt dies Gemälde in einer kurzen Notiz als Frühwerk an[2], während Fleres es zwar ebenfalls als spätere Arbeit erkannt hat[3], es jedoch zeitlich nach dem Altarwerk in Crea entstehen läßt, während ich die letzte höchste Stufe der Kunst Macrinos darin erblicke[4].

Noch freier, noch leichter bewegt sind hier die Gestalten gegeben, wie selbst auf der Stigmatisation des hl. Franz, und doch liegt über dem Ganzen eine edle Ruhe. Maria und Kind sind vollendet in Gestaltung und Ausdruck, das Jesuskind sogar von einer raffaelischen Anmut und Schönheit. Welch ein Unterschied zwischen den fast häßlichen Kindergestalten auf Macrinos Frühwerken und diesem entzückenden Knäblein!

Im Madonnentypus erkenne ich aber sogar auf diesem späten Werke noch einen Anklang an Signorelli, was mir meine Ansicht bestätigt, daß der Meister von Cortona der Lehrer Macrinos gewesen ist und deshalb von allen Malern jener goldenen Blütezeit den bleibendsten Eindruck auf den in der Fremde lernenden Piemontesen gemacht hat. Auch in Einzelheiten, wie in dem Palmettenmuster an der Thronstufe, der Gewandbehandlung[5], den langen dünnen Bäumen erkennt man den Einfluß der umbrischen Schule. In der Konzeption erinnert diese Madonna etwas an diejenige auf dem Kapitol in Rom. Doch ist der Gesichtsausdruck viel tiefer, vollkommen im Geiste Signorellis erfaßt; auch im übrigen ist auf

---

[1] Nr. 19. Photogr. Bruckmann.

[2] Lermolieff, Galerie zu Berlin, S. 125, Anm. 4, und Morelli, Le Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, S. 424, Anm. 4.

[3] A. a. O., S. 92.

[4] Weizsäcker im Katalog der Gemälde des Städelschen Institutes (Nr. 19, S. 192) schließt sich der Meinung von Fleres an, während Lisetta Ciaccio wieder mehr einer frühen Datierung geneigt scheint (a. a. O., S. 153, Anm. 3).

[5] In der Gewandbehandlung erkennt Lisetta Ciaccio auch hier die große Verwandtschaft mit der Umbrischen Schule, besonders mit Pinturicchio, und weist auf alle Einzelheiten hin. An Pinturicchio erinnert mich besonders auch die röhrenförmige Faltengebung des Untergewandes.

dem Madonnenbild im Städelschen Institut alles weniger befangen, weshalb man gerade der äußerlichen Aehnlichkeit wegen um so mehr den Fortschritt, den der Meister im Verlaufe seiner künstlerischen Tätigkeit gemacht hat, erkennen kann.

Auf der Begegnung von Joachim und Anna hat Macrino eine Empfindung im Ausdruck erlangt, wie ihn auch kein anderes seiner Werke aufweist; und dabei ist diese Innigkeit verbunden mit tiefem Ernst ohne irgendwelche sentimentale Süßlichkeit. Die Farben sind sehr schön zueinander gestimmt. Anna hat ein violettes Gewand, das mit dem gelbbraunen Mantel Joachims eine feine Harmonie gibt.

Das dramatische Moment, das ja für Macrinos Werke der letzten Zeit charakteristisch ist, tritt in der Verkündigungsszene bei Joachim deutlich hervor. Erschreckt wendet sich der Heilige nach dem Engel um, welcher ihm die frohe Botschaft verkündet. Auf dem Gesicht spiegelt sich deutlich die Erregung des Vorgangs wieder, und dabei ist mit bewundernswertem Fleiße jede Runzel, jeder kleinste Zug wiedergegeben, so daß der Ausdruck von packender Lebenswahrheit ist, wie unser Künstler sie in der ersten Zeit seiner Tätigkeit noch nicht erlangt hat. Die Farbentöne sind wie überhaupt auf diesem Triptychon im allgemeinen hell gehalten; Joachim trägt, wie auf dem rechten Flügel so auch hier, über einem blauen, mit roten Aufschlägen versehenen Untergewand einen gelben Mantel. Die Szene geht in einer schönen Landschaft vor sich, deren Vorbild Macrino in den in sein Heimatland ausmündenden Alpentälern gefunden hat. Wie dies ganze Seitenbild, so erinnert auch die Landschaft am meisten an die Stigmatisation des hl. Franz. Der mit einer Baulichkeit, die an den Tempel der Sibylle in Tivoli erinnert, bekrönte Felsen zur Linken gleicht in seiner Art, mit seinen Vorsprüngen und Unterhöhlungen sehr dem Felsgebilde auf der Stigmatisation, was ebenfalls auf ziemlich gleichzeitige Entstehung der Werke schließen läßt.

In jeder Weise erkennt man, wie der Künstler sich hier zur völligen Freiheit durchgerungen hat. Groß ist der Unterschied zwischen jenem frühesten Bilde auf dem Kapitol und diesem vollendeten Meisterwerke seiner letzten Epoche. Der Fortschritt besteht im wesentlichen im geistigen Ausdruck in den Gesichtern, ist aber um so auffallender, als der Gesamttypus der Züge bei Macrino, während seiner ganzen Künstlerlaufbahn ziemlich der gleiche bleibt. Während Macrino d'Alba in seinen Jugendjahren noch voll im Quattrocento steht und bei stets völlig korrekter Zeichnung herbe, kräftige, plastisch hervortretende Formen gibt, ist er zuletzt völlig in den Geist des 16. Jahrhunderts eingedrungen. Die Umrisse der wohlverstandenen Körperbildung, werden gemildert durch ein

weiches Inkarnat, das im allgemeinen hell gehalten einen zarten Schmelz offenbart. Die Gestalten sind losgelöst vom Hintergrunde frei bewegt. Es sind Wesen von Fleisch und Blut, die mit ihrer ganzen Persönlichkeit teilnehmen an den heiligen Vorgängen. Das allmähliche sich Hindurchringen zu dieser Freiheit ist das Beachtenswerte und Interessante bei Betrachtung der Künstlerlaufbahn des Macrino d'Alba.

In den bis jetzt genannten Werken, erkenne ich das, was uns von Macrinos künstlerischem Schaffen erhalten ist[1]. Es werden ihm außerdem noch sonst Gemälde zugeschrieben, welche aber nicht so ausgeprägt seinen Stil zeigen, und daher wohl nur von Schülern geschaffen sein dürften.

Nur für eines dieser Gemälde liegt eine große Wahrscheinlichkeit vor, daß es von Macrino selbst gemalt wurde, und auch der Stilcharakter scheint dieses zu bestätigen. Es ist dieses ein markantes, realistisches Porträt des Bischofs Andrea de Novelli von Alba in der Galerie Borromeo in Mailand[2]. Früher war es Ambrogio Borgognone zugeschrieben. Frizzoni wies in einer kurzen Bemerkung zu einer Abhandlung über diese Galerie zuerst auf die Wahrscheinlichkeit hin, daß Macrino d'Alba der Schöpfer des Bildnisses sei[3].

Es ist schwer, an einem möglichst naturgetreu wiedergegebenen Porträtkopf ohne alles Beiwerk den Charakter eines Malers zu erkennen, weshalb auch Frizzoni nur vermutungsweise auf Macrino hinweist. Fleres hat sich dieser Zuschreibung angeschlossen. Verschiedentlich finden sich ja Porträts auf den beglaubigten Tafelbildern Macrinos. In ihren scharfen Zügen, die ohne Schmeichelei gegeben sind, haben jene viele Aehnlichkeit mit diesem Bildnis des Bischofs Novelli. Auch Farbenauftrag und Technik haben viel mit den übrigen Werken Macrinos gemeinsam. Außerdem scheint es am natürlichsten, daß der Bischof von Alba sich von dem Hauptmeister seiner Stadt malen ließ, zumal wenn dessen Kunst auch außerhalb seiner engeren Heimat so anerkannt war, wie diejenige Macrinos. Endlich zeigt auch das bezeichnete Selbstbildnis von 1499 in Rom, ganz dieselbe Anordnung mit der Umschrift in Majuskeln an drei Seiten des Randes. Jedenfalls muß das

---

[1] Berenson, The north Italien Painters of the Renaissance, (New-York und London 1907 und 1910) führt in einem Verzeichnis der Werke des Künstlers (S. 252—253) noch einige weitere Bilder im Privatbesitz (meist in Schottland und Amerika) an, welche ich nicht sehen konnte. In dem von ihm unter Macrino d'Alba angeführten Bilde der Berliner Galerie, Nr. 1182 kann ich nicht den Stil Macrinos erkennen.

[2] Photogr. Marcozzi (Mailand), Nr. 408.

[3] Archivio Storico dell' arte, Bd. III, 1890, S. 353.

charaktervolle Bildnis von einem bedeutenden, erstklassigen Meister gemalt sein. Deshalb glaube auch ich, daß Macrino d'Alba der Schöpfer dieses Porträtkopfes in der Galerie Borromeo war.

Das Todesjahr des Künstlers ist, wie schon eingangs erwähnt, unbekannt. In einem 1528 erschienenen Werk des Dichters Paolo Cerrato widmet dieser in begeisterten Versen dem Maler einen Nachruf, dabei besonders die Engeldarstellungen Macrinos preisend und seinen Tod beklagend. Demnach ist Macrino d'Alba also vor 1528 gestorben.

Zum Schluß will ich nun noch einmal kurz in wenigen Worten zusammenfassen, was uns als Resultat bei Betrachtung des Lebenswerkes dieses eigenartigen Meisters entgegentrat. Aus dem Stilcharakter seiner frühesten Bilder geht hervor, daß er früh in Rom war und offenbar seine ersten Lehrjahre dort verbracht hat. Römische Eindrücke spiegeln sich in dem landschaftlichen Hintergrund der meisten seiner Bilder wieder, weshalb er Rom aus eigener Anschauung gekannt haben muß. Besonders sein frühestes Werk, das Madonnenbild auf dem Kapitol, das hauptsächlich umbrische Einflüsse zeigt, läßt es mir glaublich erscheinen, daß er bei einem damals in Rom tätigen, umbrischen Meister in der Lehre war, und zwar wahrscheinlich bei Luca Signorelli, dessen Stil ich in der Hauptsache am deutlichsten erkenne, im Gegensatz zu den Meinungen anderer, die in ihm einen Schüler Ghirlandajos, Pinturicchios, oder auch der Mailänder Schule erblicken. Immerhin lassen sich auch Einflüsse der obengenannten Meister neben denen Signorellis, in seinen Bildern nachweisen, ebenso wie solche der Venezianischen Schule, welch letztere sich besonders im Kolorit und den kleinen musizierenden zu Füßen der Madonnen angeordneten Engeln gewahren lassen. Doch überwiegt, wie gesagt, stets der Stil Signorellis.

In seinem künstlerischen Entwicklungsgang unterscheide ich drei Epochen. In der ersten Periode ist die Komposition sowohl, wie auch das Figürliche noch befangen, auch wiederholt der Künstler sich häufig. Diese Periode umfaßt die bis 1501 entstandenen Bilder. — Die zweite Stufe der Entwicklung zeichnet sich durch große Ruhe und durch hohen Adel in der Komposition aus; die Figuren sind freier behandelt; der Typus der Gesichter idealer, durchgeistigter. Die kindlichen Körperformen sind besser verstanden und zeigen höhere Schönheit. Es finden sich keine Wiederholungen mehr. Hierher gehört das Gemälde in der Wallfahrtskirche zu Crea bei Casale und die Anbetung des Kindes in S. Giovanni zu Alba. In der dritten und letzten Periode seines Schaffens steigert sich das künstlerische Vermögen des Meisters bis zur dramatischen Darstellung der Szenen und der vollendeten Wiedergabe des inneren geisti-

gen Vorganges auf den Gesichtern. An größeren Werken sind vielfach Schüler beteiligt, was die Wirkung und den künstlerischen Wert benachteiligt. Gemälde dieser letzten Zeit sind: die Stigmatisation des hl. Franz und die wahrscheinlich dazu gehörigen Heiligen auf Goldgrund in der Turiner Galerie (datiert 1506). Sodann ein ebenfalls mehrteiliges Altarwerk, von dem ein Flügel sich in der Accademia Albertina zu Turin befindet, und zu dem vielleicht ehemals auch einige kleinere Tafeln, die in der National-Gallery zu London aufbewahrt werden, gehört haben. Endlich setze ich in diese Epoche das nach meinem Dafürhalten reifste und schönste Werk des Meisters, das Triptychon im Städelschen Institut zu Frankfurt, in welchem der Künstler zur vollen Freiheit des 16. Jahrhunderts durchgedrungen ist.

In allen seinen Werken zeigt sich Macrino d'Alba als ein Künstler von großem Fleiß und ernster Strebsamkeit, der stets fortschreitet zu immer höherer Vollendung. Er war vollkommen in der Zeichnung und auch die Farbentöne wußte er meisterlich harmonisch und von venezianischer Tiefe und Leuchtkraft zu gestalten. Vor allem aber suchte er den seelischen Ausdruck immer gesteigerter zu geben, doch weist auch die äußere Schönheit seiner Gestalten eine fortschreitende Entwicklung auf. In diesen Dingen zeigt sich hauptsächlich des Künstlers stetes Ringen während seiner ganzen Künstlerlaufbahn. Mit Recht wird Macrino d'Alba der Fürst der Piemontesischen Schule genannt, denn er ist der eigentliche Träger derselben. Zeichnung und Technik hatte er außerhalb seines engeren Vaterlandes gelernt, aber das innere Wesen seiner Kunst ist aus dem Boden seiner Heimat herausgewachsen, deren blaue Bergrücken er so schön wiederzugeben weiß. Weil seine Bilder diesen heimatlichen Charakter tragen, weil er stets selbständig und eigenartig schafft, darum konnten auf seine Kunst auch andere weiterbauen. Ihm verdankt es daher die Piemonteser Malerei, daß sie eine selbständige Stellung neben den anderen Malerschulen Italiens einnimmt.

* * *

Den unmittelbaren Einfluß, den Macrino d'Alba auf die Piemonteser Malerschule ausgeübt hat, beweisen verschiedene Gemälde, welche seinen Stilcharakter im allgemeinen tragen, aber in den Einzelheiten der Zeichnung und Formengebung sich von den echten Werken Macrinos unterscheiden und daher nur von Schülern oder Nachfolgern gemalt sein dürften. Einige solcher Bilder werden zwar dem Meister selbst zugeschrieben, doch kann ich mich dem nicht anschließen, da diese Werke

nicht den markigen, ausgeprägten Charakter Macrinos tragen, sondern nur in der Komposition und einigen wenigen Aeußerlichkeiten an seine Kunst erinnern.

Das bekannteste Bild dieser Art ist in der Sakristei der Pfarrkirche von Frugarolo (zwischen Alessandria und Novi)[1]. Es ist eine Anbetung des Christuskindes, welches vor Maria auf einem weißen Tuch ausgebreitet liegt. Links sieht man Josef in anbetender Stellung, rechts den Stifter Papst Pius V. Die Szene geht in einer verfallenen Hütte vor sich, während der weitere Hintergrund durch eine schöne Landschaft ausgefüllt wird. Das Bild zeigt in seinem Stil eine Mischung der Weise von verschiedenen piemonteser Malern des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, vor allem aber auch Anklänge an die Schule von Vercelli. So erinnert Maria in ihren weichen, lieblichen Zügen an die Kunst des Gerolamo Giovenone, ebenso wie Stellung und Ausdruck Josefs. Die verfallene Hütte findet sich sonst auf keinem Bilde Macrinos, welcher die thronende Madonna bevorzugt, oder wenn er eine Anbetung darstellt, die Szene in antike Ruinen verlegt. Am meisten gemahnt das Jesuskind und die Landschaft an Macrino d'Alba. In letzterer finden sich ebenfalls jene phantastischen Felsformationen mit Unterhöhlungen, wie solche auf den Werken der letzten Epoche des Künstlers häufig vorkommen; doch wirkt auch hier manches fremdartig und weniger natürlich als bei Macrino, wie beispielsweise ein spitzer, grauweißer Bergkegel, der eher auf einen Einfluß von Lionardo da Vinci schließen läßt. Im Kolorit sind im allgemeinen warme Töne erzielt, wie solche in der Schule von Vercelli häufig sind, aber auch an Macrino erinnern. Das Bild ist an einigen Stellen ziemlich verdorben, die Farbe abgeblättert. — Der Einfluß von Macrino d'Alba ist deutlich, aber derjenige der Schule von Vercelli überwiegt. Deshalb halte ich dafür, daß die Altartafel von einem unbekannten Meister jener Schule gemalt ist.

Ein weiteres, Macrino d'Alba zugeschriebenes Tafelbild findet sich in dem zwischen Asti und Casale gelegenen Moncalvo, in der Sakristei der zur Confraternità di S. Michele gehörigen Kirche[2]. Maria mit dem Kind thront hier zwischen den Heiligen Rochus und Martin. In diesen Gestalten läßt sich ausschließlich der Einfluß Macrinos erkennen, aber alle im allgemeinen dem Stilcharakter des Künstlers entsprechenden Züge sind vergröbert. Es fehlt vollkommen die künstlerische Feinheit verbunden mit geistigem Gehalt, die den Meister auszeichnet. Schon ein Blick auf die

[1] Erwähnt von Fleres in genannter Abhandlung und von Rossi im Burlington Magazine 1909, S. 114.

[2] Erwähnt von Rossi in Burlington Magazine 1909, S. 114

grobknochigen Hände beweist, daß nur ein untergeordneter, handwerklicher Maler dies Bild geschaffen haben kann; den gleichen Beweis liefern die dicken, wulstigen Lippen Marias und der Heiligen. Dies Gemälde hat ebenfalls durch die Zeit gelitten, doch wäre die Frische der Farben vielleicht durch eine sorgfältige Reinigung wiederherzustellen, da keine eigentlichen Abblätterungen stattgefunden haben. Die Harmonie der auf braungelb und rot gestimmten Farben [1] ist trotz der Staubkruste noch zu erkennen, sie ist das schönste am Bilde und läßt ebenfalls deutlich auf Macrinos Schule schließen. Den Wert des Werkes erhöht auch der alte, schöngeschnitzte Rahmen. Meiner Ueberzeugung nach ist dies Gemälde von einem direkten Schüler Macrinos geschaffen.

In der Umgebung von Alba, sowie in Alba selbst, findet man ebenfalls einige Schulwerke Macrinos. So ist in Tevoleto d'Alba eine Pietà, darüber Gott Vater umgeben von einer Glorie mit Cherubköpfen [2]. Es ist ein gutes Bild, das ebenfalls viele Anklänge an den Meister von Alba aufweist, aber härter in den Konturen ist und auch in den Farben keine so schöne Harmonie zeigt, wie seine beglaubigten Bilder. Vielleicht ist es in der Werkstatt des Künstlers ausgeführt, jedoch ausschließlich von einem Schüler. Es verrät aber eine andere Hand, als die Tafel in Moncalvo.

Auf einem, das Tanarotal beherrschenden, schroff abfallenden felsigen Bergvorsprung, gekrönt durch ein altes Kastell liegt die Ortschaft Sta. Vittoria d'Alba. Die dortige Kirche der Confraternità enthält auch ein Altarbild der Schule Macrinos. Ueber Maria und dem Kind halten zwei Engel die Krone, ähnlich wie auf dem Triptychon in Tortona. Zu den Seiten stehen die Heiligen Franziskus und Vittoria. Während die Komposition derjenigen Macrinos gleicht, läßt sich von Form und Farbe dasselbe sagen, wie von dem vorigen Bilde, also ist auch dieses offenbar ein Schulwerk. Man hat dabei an den Schüler Macrinos Jacobino Longo gedacht [3]. Doch vermag ich mich dem nicht anzuschließen, da die bezeichneten und beglaubigten Werke dieses Künstlers, die wir später kennen lernen werden, einen ganz anderen eigenartigen Stilcharakter tragen, der sich nicht so eng an Macrino anschließt. Die Pietà zwischen

---

[1] Der hl. Martin trägt braungelbes Gewand, Rochus einen schwarzen Mantel, gelbes Untergewand und rotes Beinkleid. Maria blauen Mantel und zinnoberrotes Untergewand.

[2] Erwähnt von Rossi, a. a. O.

[3] Euclide Milano, Opere d'arte del Rinascimento in una chiesa rurale del Piemonte, in «Arte e Storia» 1906. — Daselbst auch eine Beschreibung der Fresken, mit denen die Wände der Kapelle geschmückt sind.

Heiligen auf der Predella dieses Bildes ist von einer anderen Hand als das Hauptbild, jedoch ebenfalls in der Richtung Macrinos gemalt.

Für ein jugendliches Selbstbildnis des Macrino d'Alba hält Rossi ein Gemälde im Besitze des Herrn Alfeo Chiaffrino in Bra und stellt es zum Beweise in Abbildung zusammen mit jenem oben erwähnten, beglaubigten Selbstbildnis in Rom[1]. Man sieht einen jungen Mann in Halbfigur nach links gewandt. In der Linken hält er einen Zirkel in der Rechten ein Winkelmaß. Sein Haupt, dessen lange Haare auf die Schultern herabfallen, ist mit einem Barett bedeckt. Die Kleidung besteht aus einem schwarzen Wams mit roter Borte und weißer Halskrause, und einem leicht übergeworfenen braunen Mantel. Weder der Vergleich der beiden Abbildungen, noch die Betrachtung des Gemäldes im Original hat mich jedoch zu überzeugen vermocht, daß wir es hier mit einem Werke Macrinos und gar mit einem Selbstporträt zu tun haben. Wenn selbst, wie Rossi meint, viele Jahre zwischen der Entstehung beider Bilder liegen, so ist trotzdem der Unterschied in der Physiognomie gar zu groß, vor allem in der Bildung des Mundes. Die ziemlich dicken Lippen, welche das angebliche Jugendbildnis in Bra zeigt, können sich doch schwerlich in einigen Lustren zu jener fein geschnittenen dünnen Form entwickelt haben. Augen und Nase haben zwar eine gewisse, aber doch nur oberflächliche Aehnlichkeit, jedoch weist das Gemälde durchaus nicht die Qualitäten eines von einem ersten Künstler geschaffenen Werkes auf. Manche Unvollkommenheiten mögen ja auf Uebermalung zurückzuführen sein, aber andere Fehler sind doch sicher von vornherein vorhanden gewesen. Vor allem ist im Original ein offenbarer Zeichenfehler in der Stellung der Augen zueinander (auf der Abbildung weniger sichtbar), wodurch der Eindruck des Schielens entsteht. Zudem scheint hier offenbar nicht ein Maler, sondern vielmehr ein Architekt dargestellt zu sein, wie die Werkzeuge, Zirkel und Winkelmaß, beweisen. Immerhin ist es ein altes Gemälde, das wohl zur Zeit Macrinos entstanden ist und wegen gewisser Anklänge an seine Art wohl mit Recht als Erzeugnis seiner Schule bezeichnet werden kann.

Endlich befindet sich noch in Alba selbst in der Kirche S. Giovanni, am ersten Altar rechts ein Schulbild Macrinos, das Maria mit dem Kind zwischen der hl. Lucia und einem hl. Bischof zeigt. Das Ganze ist noch etwas altertümlicher aufgefaßt, wie die eigenhändigen Werke des Künstlers, beispielsweise sind die Heiligenscheine noch mit Gold gemalt. Den Farben

---

[1] G. B. Rossi im Burlington Magazine Vol. XV, Nr. LXXIV. (Mai 1909), S. 113—114.

mangelt die Leuchtkraft, welche Macrino ihnen zu geben versteht. Die Gesichter sind zwar von großer Schönheit und Lieblichkeit, aber etwas ausdruckslos; desgleichen weisen die Form der Hände und die Gewandung nicht die Eigentümlichkeiten des Meisters auf. Es ist meiner Ueberzeugung nach ein besseres Werk seiner Schule.

Die Kreuzabnahme in der Pinakothek zu Turin (Nr. 22)[1], ist eine hübsche Komposition von neun Figuren, denen aber die charakteristischen Stileigentümlichkeiten der Kunst unseres Meisters fehlen. Vielleicht bildeten ursprünglich die Kreuzabnahme und die beiden Tafeln mit den einzelnen, stehenden Heiligen Jacobus major und Johannes der Täufer (Nr. 24 u. 25) ein Triptychon, wie Fleres vermutet[2]. Uebrigens tritt in den Heiligen jener Flügel mehr die Eigenart des Meisters hervor, weshalb sie auch im Katalog diesem selbst zugeschrieben sind.

Schöne Arbeiten eines selbständigen Künstlers, die ebenfalls Einflüsse des Macrino d'Alba verraten, und daher auch schon diesem zugeschrieben wurden[3], sind zwei größere Werke, die unter sich viel Verwandtschaft besitzen und daher vielleicht derselben Künstlerwerkstatt entstammen. Das eine ist ein großes, vielteiliges Altarwerk in altem, geschnitzten Rahmen im Chor der Kirche S. Pietro zu Savigliano, das andere ein ebenfalls umfangreicheres Bild in geschnitztem Rahmen mit Predella im Rathaus zu Alba (in demselben Saal, in welchem das bezeichnete Gemälde von Macrino d'Alba aufbewahrt wird). Dasjenige in Savigliano dürfte das ältere von beiden sein.

Auf dem Mittelbild dieses letzteren sind die thronende Madonna mit Kind und Engeln, auf den Seiten Heilige auf Goldgrund gemalt[4], welche sehr markige kräftige Züge haben, mit leichtem Anklang an Macrinos Stil. Die Figuren dieser Seitenbilder sind im Innenraum stehend gedacht, denn der obere Teil wird durch eine perspektivisch gemalte Kassettendecke ausgefüllt. In der Lünette über dem Mittelbild sieht man die Verkündigung, ganz oben Christus als Schmerzensmann in Halbfigur. Alle diese Nebenbilder, die an Kunstwert dem Hauptbild nicht gleichkommen, und wohl nur von Gehilfen gemalt sein dürften, heben sich von Goldgrund ab, während der Hintergrund des Mittelbildes durch eine schöne Landschaft ausgefüllt wird. Ueber der Szene selbst aber wölbt sich, wie auf dem Turiner Bilde Macrinos von 1498, ein kassettiertes

---

[1] Phot. Anderson, Nr. 10727.

[2] a. a. O., S. 88.

[3] Rossi, a. a. O.

[4] Auf den Hauptflügeln unten sieht man rechts den hl. Paulus und Johannes den Täufer, links Petrus und Biagio(?)

Gewölbe. Marias Ausdruck ist ruhig, sanft, aber die Züge weit weniger ausgeprägt als auf Macrinos Werken; das Gesichtsoval ist ziemlich breit. Zur Seite des Thrones stehen fünf langgewandete Engel, und zu Füßen des Thrones vier reizende kleine Putten auf verschiedenen Instrumenten (Tamburin, Geige und Flöte) musizierend. Die Engel und Heiligen dieses Bildes erinnern am meisten an Macrino d'Alba, doch sind die musizierenden Engelkinder noch venezianischer in ihren vollendeten und entzückenden Formen. Sie beweisen, daß der Name des Gandolfino d'Asti, welcher auch mit diesem Poliptychon in Verbindung gebracht wurde, nicht in Betracht kommen kann, da dessen Werke in Turin und Asti noch bedeutend altertümlicher gehalten sind.

Die Farbentöne des schönen Bildes sind im allgemeinen sehr warm, auf dunkelrot, braungelb und blau gestimmt, auch olivgrün kommt vereinzelt vor [1]. Das Werk als Ganzes zeigt im Stil eine Mischung von Macrino d'Alba, Jacobino Longo und Defendente Ferrari; an die Kunst des letzteren erinnert u. a. der schöne geschnitzte Rahmen, welcher die einzelnen Bilder voneinander trennt [2]. Während so manches noch bedeutend altertümlicher anmutet, trägt das Figürliche ganz den Charakter der späteren piemonteser Maler. Da die Malweise jedoch mit keinem der bekannten Künstler genau übereinstimmt, vermute ich, daß das Bild von einem lokalen Meister geschaffen wurde, der aber jedenfalls außerhalb seiner Heimat, teils in Venedig, teils bei Macrino d'Alba seine Ausbildung empfangen hat und den ich einstweilen den «Meister von Savigliano» nennen will.

Das Gemälde im Rathaus zu Alba (Abb. 11. Taf. VII) besteht nur aus einem Hauptbild mit der Verlobung der hl. Katharina, einer Lünette darüber, auf welcher man die Verkündigung sieht und einer Predella, welche in der Mitte eine über Alba schwebende gnadenreiche Madonna und zur Seite Szenen aus der Jugend von Maria und Christus enthält. Außerdem sind noch unter den Pilastern des Rahmens verschiedene Heilige dargestellt. Die Hauptszene geht in einer Säulenhalle mit Kassettendecke vor sich. Der Typus Marias erinnert an denjenigen des eben besprochenen Altarbildes in Savigliano, doch ist das Gesichtsoval etwas länglicher und die Züge sind noch weicher, abgerundeter. Die nackte Gestalt des schon ziemlich großen Christuskindes und des Putto, welcher den Vorhang zurückhält [3], erinnern in ihren Formen bereits an die Kunst der zweiten

[1] Beispielsweise trägt das Christuskind ein olivgrünes Röckchen.

[2] Man wird am meisten an das Altarwerk Defendentes in der Abteikirche von S. Antonio di Ranverso erinnert (siehe im nächsten Kapitel).

[3] Die jugendliche Gestalt in Zeittracht, welche die andere Seite des Vorhangs hält, scheint der Stifter zu sein.

Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Kolorit ist von einer tiefen, warmen Färbung. Sollte der «Meister von Savigliano» das Gemälde geschaffen haben, so liegen jedenfalls mehrere Jahre, wenn nicht gar Jahrzehnte zwischen der Entstehungszeit des letzteren und des Altarwerkes in Savigliano. Dasjenige im Rathaus zu Alba ist jedenfalls sehr schön und vollendet, vollkommen im Geiste der Hochrenaissance gehalten. Die Stileigentümlichkeiten Macrinos fehlen jedoch vollkommen, sein Schöpfer hat aber Anregungen von andern Kunststätten Oberitaliens empfangen.

Die Verkündigung im oberen Aufsatz ist wegen ihres Beleuchtungseffektes sehr interessant. Das Licht scheint einerseits von vorne aus einem nicht sichtbaren Fenster einzufallen, andererseits geht es von der Taube des hl. Geistes aus und reflektiert kunstvoll auf dem rotviolett schillernden Gewande des Engels. Diese interessante Mischung von künstlichem und natürlichem Lichte beweist, daß der Maler ein tüchtiger, vorwärtsstrebender und sich neue Probleme stellender Künstler gewesen ist. Daß es der «Meister von Savigliano» war, scheint dem Stilcharakter nach möglich, wenn auch nicht zweifellos. Mit Sicherheit glaube ich dagegen dem Meister des Rathausbildes in Alba das «Madonna di Trino» benannte Gemälde in der Turiner Pinakothek zuschreiben zu können[1]. Das Bild ist im Katalog unter Vorbehalt dem Pietro Grammorseo zugeschrieben, einem piemonteser Künstler des 16. Jahrhunderts. Von ihm befindet sich ein bezeichnetes Bild (Madonna mit Kind und Heiligen) im erzbischöflichen Palast zu Vercelli, das manche Aehnlichkeiten aber auch große Verschiedenheiten im Vergleich mit der «Madonna di Trino» aufweist[2]. Ein anderes Gemälde, das mit dem Namen dieses Künstlers und der Jahreszahl 1525 bezeichnet ist wurde vor kurzem von Vesme für die Turiner Pinakothek angekauft. Letzteres zeigt eine vollständig andere Art und Auffassung, weshalb es fast ausgeschlossen erscheint, daß die «Madonna di Trino» von demselben Künstler gemalt wurde[3]. Wohl aber stimmen

[1] Katalog Nr. 66, Phot. Assale. Das Bild stammt aus der Dominikanerkirche Sta. Catarina in Trino, und wurde von dem älteren Schriftsteller Giovanni Andrea Irico für ein Werk des Gaudenzio Ferrari gehalten. Die neuere Kritik aber hat erkannt, daß dieses dem Stilcharakter nach nicht möglich ist (vergl. Colombo, Vita ed opere de Gaudenzio Ferrari (Torino 1881), S. 180—181).

[2] Auch Vesme glaubt deshalb jetzt nicht mehr, daß das Bild Nr. 66 von der Hand des Grammorseo ist, wie er mir persönlich sagte. — Grammorseo ist übrigens ein hochinteressanter Meister, der jedoch seiner Kunstweise nach dem Ende der Hochrenaissance angehört, weshalb er in den Rahmen dieser Studie nicht hineinpaßt und ich mir versagen muß hier näher auf ihn einzugehen.

[3] Die Kindergestalten des Pietro Grammorseo haben auf seinen beiden beglaubigten Bildern ganz andere Formen. Grammorseo bildet sie dick und rundlich mit starken Fettpolstern, während der Maler des Rathausbildes in Alba und der «Madonna di Trino» lange, schlanke Putten bevorzugt.

alle Einzelheiten dieses Tafelbildes mit der «Verlobung der hl. Katharina» im Rathaus zu Alba überein. Die sogenannte «Madonna di Trino» ist ein Tafelbild von mittlerer Größe. Madonna und Kind sitzen nach rechts gewandt unter einem rosaroten Baldachin. Links steht Johannes der Täufer, rechts die hl. Lucia. Zu Füßen der Madonna sieht man zwei Engel, während der Vorhang des Baldachins von zwei weiteren Engelputten zurückgehalten wird. Gerade diese meist nackten Kinderfiguren zeigen vollkommen dieselbe Körperbildung wie Engel und Christuskind auf dem Bilde in Alba, sogar die Bewegung des einen, den Vorhang zurückschlagenden Engels, ist fast dieselbe. Maria hat im Ausdruck ebenfalls viel Gleiches, während die hl. Lucia in Physiognomie und Körperformen etwas abweicht. Alles in allem ist die «Madonna di Trino» noch mehr im Stil der Mitte des Jahrhunderts gehalten, weshalb sie, obwohl von der gleichen Hand, doch später entstanden sein dürfte, als das Werk in Alba.

So haben wir also gesehen wie die Kunst des bedeutenden Macrino d'Alba die Malerei im mittleren Piemont in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts fast vollkommen beherrscht, bis sie dann gegen die Mitte jenes Säculums von ganz andern Strömungen und Richtungen abgelöst wird.

IV.

DIE MALER ZU BEGINN DES XVI. JAHRHUNDERTS IM WESTLICHEN PIEMONT.

1. DEFENDENTE FERRARI.

In der Richtung des Macrino d'Alba bildete auch Defendente Ferrari seinen Stil, wiewohl er auch von anderen zeitgenössischen Künstlern besonders von seinem Lehrer Eusebio Ferrari da Pezzana beeinflußt erscheint. Alle Anregungen fremder Meister aber verarbeitete Defendente so, daß er sich seine Eigenart als Künstler vollkommen bewahrt hat, ja er ist wohl einer der charakteristischsten Meister der Piemontesischen Schule im beginnenden 16. Jahrhundert.

Sein Geburtsjahr ist unbekannt[1]. Er hat wahrscheinlich in Chivasso das Licht der Welt erblickt, vermutlich in den achtziger oder zu Beginn der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, weil er auf seinem frühesten, von 1511 datierten Bilde in der Berliner Galerie, schon seine künstlerische Eigenart völlig ausgebildet zeigt. Anfang des 16. Jahrhunderts scheint der Künstler ein Atelier in Chivasso gehabt zu haben[2]. Sein Name war lange Zeit in der Kunstgeschichte unbekannt; er ist erst in unserer Zeit durch Auffindung eines Dokumentes in Moncalieri, das eines seiner Altarwerke betrifft, vom Padre Bruzza entdeckt worden[3]. Seine Gemälde wurden deshalb früher ihres nordischen Charakters wegen vielfach

[1] Leider sind die Taufregister und Kirchenbücher in Chivasso aus jener Zeit nicht mehr erhalten, weshalb das Datum seiner Geburt wohl für immer unbekannt bleiben wird.

[2] Gamba, Abbazia di Ranverso e Defendente Ferrari da Chivasso in: Atti di società d'archeologia e belle arti 1875, S. 127 ff.

[3] Veröffentlicht ebendort S. 130—131.

Albrecht Dürer zugeschrieben. — Seine Tätigkeit läßt sich durch seine datierten Bilder, sowie durch urkundliche Nachrichten von 1511—1535 verfolgen. Seine Hauptwerke befinden sich in der Umgegend von Turin, in den kleineren ländlichen Ortschaften, deren schönsten künstlerischen Schmuck sie ausmachen.

Unter den mit des Künstlers Namen bezeichneten und datierten Werken ist das früheste ein Gemälde in der Sakristei des Domes von Ivrea. Es trägt die Jahreszahl 1519[1]. Das Bild ist nach Malweise und Stil sehr charakteristisch für den Meister. Schon die ganze Anordnung und Komposition ist typisch und beweist, daß Defendente offenbar noch mehr als von Macrino d'Alba von Eusebio Ferrari da Pezzana angenommen hat. Dargestellt ist die Anbetung des Christuskindes durch Maria und Josef; rechts kniet der Stifter, links steht der hl. Bischof Beato Veramondo. Das Kind liegt auf einem erhöhten Steinpostament unter dem die Hostie sichtbar ist. Die Szene wird von einer teilweisen ruinenhaften Baulichkeit umschlossen, eine perspektivisch sich verkürzende Straße und eine Berglandschaft füllt den Hintergrund aus, doch ist diese Partie des Gemäldes sehr nachgedunkelt. Sehr bezeichnend für Defendentes Stil ist das Gesicht der Maria, das ein birnenförmiges Oval hat, welches sich nach unten verjüngt, wodurch das Kinn stark zugespitzt erscheint. Der Mund hat sehr feine, dünne Lippen, die Nase ist ziemlich groß und scharf geformt mit besonders an der Stirne breitem Nasenrücken. Der Augenbrauenknochen ist scharf markiert, die Haare sind glatt gescheitelt. Dieser Typus wiederholt sich mehr oder weniger ausgeprägt bei allen weiblichen Figuren auf den Gemälden Defendentes. Von sonstigen auffallenden Stilmerkmalen sei besonders auf die Hände hingewiesen, an denen die sehr langen, knochigen und spitzen Finger stets wiederkehren. Die Gewandung ist immer bei Maria gleichartig; sie besteht meistens aus einem großen, dunkelblaugrünen Mantel, welcher an den Aermeln und am Saum mit Perlen besetzt ist, eine Verzierung, welche wohl von der Miniaturmalerei herübergenommen ist; und sich auch bei verschiedenen andern piemonteser Malern, wie beispielsweise bei Spanzotti, findet, und vielleicht von der französischen Kunst herstammt. Alle diese Eigentümlichkeiten finden sich schon vollkommen ausgeprägt auf diesem, der Frühzeit des Meisters angehörigen Bilde. Meisterhaft realistisch und naturwahr ist die

---

[1] Obgleich dies Bild nicht das frühest erhaltene des Künstlers ist, denn die Berliner Galerie besitzt eines von 1511, und in Ciriè befinden sich solche von 1516 und 1519, eignet es sich doch am besten für den Ausgangspunkt der stilkritischen Untersuchung, da es das früheste inschriftlich beglaubigte Werk des Meisters ist. Aus diesem Grunde stelle ich es hier voran.

Physiognomie des zur Rechten knieenden Stifters gegeben, welche allein beweist, daß der Künstler damals schon in seiner Reife stand. Die Bezeichnung 1521 befindet sich links neben Maria.

Nachdem wir den leicht erkennbaren Stil des Defendente Ferrari an diesem beglaubigten Gemälde kennen gelernt haben, können wir nun auch unbezeichnete Werke des Künstlers, welche dessen ausgeprägte Eigenart aufweisen, für die Erkenntnis seiner künstlerischen Entwicklung verwerten. Ich bespreche jetzt zunächst in chronologischer Reihenfolge seine datierten Bilder, um gestützt auf diese dann womöglich diejenigen ohne Jahreszahl in die einzelnen Epochen seines Lebenswerkes einzuordnen.

Das früheste datierte, bekannte Gemälde Defendentes, das vollkommen die eben geschilderten Eigentümlichkeiten aufweist, ist eine Anbetung des Kindes im Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin[1]. Es trägt die Jahreszahl 1511. Die Darstellung ist noch ganz in derselben Weise komponiert, wie wir sie bei Eusebio Ferrari gesehen haben. Der perspektivisch-architektonische Hintergrund ist derselbe, wie auf den Tafeln jenes Künstlers in Mainz, oder in Casale. Das Kind liegt auch hier vor der anbetenden Maria auf einem Ende ihres Mantels, daneben sieht man neun kleine, anbetende Engelputten, welche Flämmchen über ihren Köpfen haben und bunte Flügel. Außerdem kniet im Vordergrund rechts der Stifter des Bildes, während links hinter einem Pfeiler Joseph und eine Hirtin hervorblicken. Am Ende des perspektivischen Durchblicks sieht man einen verfallenen Stall mit Ochs und Esel. Die Jahreszahl befindet sich am dritten Pilaster rechts. Ein Spruchband trägt die Inschrift: Restos decet collaudatio. — In diesem Bilde ist der Charakter Defendentes sowohl in den Figuren, wie in der reichen mit Renaissance-Ornamenten und Arabesken ausgeschmückten Architektur schon deutlich ausgeprägt. Das Kolorit ist wie meist bei Defendente zwar im allgemeinen dunkel, aber doch sehr frische, kräftige Töne aufweisend. Besonders das Blau im Mantel Marias ist sehr tief und satt. Das Bild ist mit Liebe vom jugendlichen Künstler gemalt; es ist besonders für dessen Jugendentwicklung von größtem Interesse, da es deutlich beweist, daß offenbar Eusebio Ferrari der Lehrer Defendentes war.

Unter den datierten Werken, die von Defendentes Hand auf uns gekommen sind, folgt der Zeit nach zunächst eine Himmelfahrt Mariä, die sich in der Confraternità del Sudario in Ciriè befindet, und die Jahreszahl 1516 trägt. Maria in blauem Mantel gen Himmel schwebend, hat das birnenförmige Gesichtsoval und den etwas spitzen Mund, wie wir ihn als für Defendente charakteristisch erkannten. Im übrigen ist die

[1] Katalog Nr. 1147.

Anordnung so, wie sie bei dieser Darstellung die gewöhnliche und althergebrachte ist: Maria gen Himmel schwebend, zur Seite liebliche Engel, unten auf der Erde um das Grab herum die Apostel, welche staunend das Wunder betrachtend nach oben schauen. Aus dem Sarkophag, auf dem sich am Schlusse einer Inschrift die Jahreszahl befindet, sprossen einzelne rote und weiße Lilien. Ganz oben sieht man Gott Vater, der Maria die Krone aufs Haupt setzt, welche noch in altertümlicher Weise in Gold aufgehöht ist. Die Farben sind die tiefen, schönen des Defendente, doch ist das Gemälde in nicht sehr gutem Zustande, da die Farben etwas trüb geworden sind und nachgedunkelt, auch wurde die Tafel nach verschiedenen Schicksalen 1901 restauriert (Abb. 12, Taf. VII).

Das Gemälde ist von einem schönen alten, aus der Werkstätte Defendentes stammenden Renaissancerahmen umgeben, in dessen oberen Ecken in Medaillons die Verkündigung dargestellt ist, und mit dem unten eine Predella verbunden ist, auf welcher Tod und Begräbnis Marias in interessanter Beleuchtung geschildert sind. Diese beiden Szenen sind durch die in der Mitte befindliche Stiftungsinschrift getrennt, an deren Schluß auch die Jahreszahl 1516[1] noch einmal wiederholt ist.

Wenn sich in diesem Frühwerk auch noch einige Unvollkommenheiten finden, wie beispielsweise die etwas unfreien, gedrückten und verrenkten Gestalten von Gott Vater und den Aposteln, sowie bei letzteren die allzu stechend hervortretenden himmelnden Augen, so ist es dennoch ein sehr bemerkenswertes Bild Defendentes, das seiner frühen Entstehungszeit wegen besonderes Interesse beansprucht.

Einige Jahre später malte der Künstler noch ein weiteres Bild in demselben Städtchen, das sich noch heutigen Tages in der dortigen Pfarrkirche S. Giovanni befindet. Dies Gemälde ist mit der Jahreszahl 1519 bezeichnet, also drei Jahre später entstanden als das eben genannte Werk. Es ist ein großes ovales Bild, das die gnadenreiche Madonna mit Kind «in trono» zwischen Heiligen[2] und Engeln zeigt, unten eine fromme Gemeinde, deren männliche Glieder von einem Abt, die weiblichen von einer Aebtissin empfohlen werden. Hier zeigt sich in manchem schon

[1] Die mittlere 1 ist in der altertümlichen Weise mit einem nach links geschweiften Schnörkel versehen, so daß man versucht sein könnte, diese Ziffer für eine 4 zu lesen. Doch ist der Schnörkel, sowohl auf dem Hauptbild, wie auf der Predella, deutlich nur als Anhängsel wie es damals üblich war, erkennbar. Die 4 wurde anders gezeichnet. Das Bild ist auch dem Stil nach unbedingt ein Frühwerk des Künstlers.

[2] Rechts der hl. Nikolaus von Tolentino, links der hl. Ambrosius, ersterer als Vertreter der gelehrten, letzterer der lehrenden Kirche.

ein großer Fortschritt gegenüber der Tafel von 1516. Die Gestalten sind besser proportioniert und die Gesichter sind individuell porträthaft, scharf ausgeprägt gezeichnet. Nur Gottvater, welcher Maria die Krone aufsetzt, ist hier in ganz der gleichen verrenkten Weise, selbst mit derselben Handbewegung dargestellt, wie auf dem Bilde der confraternità. Das auf dem Schoße Marias liegende Christuskindchen ist überaus lebensvoll und gleicht in seiner Art schon völlig den kleinen Kinderchen, die sich auf Defendentes späteren Werken finden. Das Kolorit ist hier im allgemeinen noch heller als in der Spätzeit des Künstlers. Maria trägt ein hellblaues Gewand, auf dem das rote Kissen, auf welchem das Christkindchen sitzt, kräftig wirkt. Das Gold, sowohl der Heiligenscheine, wie an den Ornamenten der kirchlichen Würdenträger ist auch hier, wie fast immer bei Defendente, noch in der altertümlichen Weise aufgehöht. — In der Mitte des Bildes befindet sich in weißen Lettern die Inschrift: «Ora pro populo», darunter in schwarz die Jahreszahl. Dies Gemälde bietet einen guten Beweis für die Fortentwicklung des Künstlers in seiner Jugendperiode.

Aus dem gleichen Jahre 1519 enthält auch die Kathedrale von Ivrea, in deren Sakristei wir ja das frühest beglaubigte Bild von 1521 kennen lernten, noch ein weiteres Altarwerk von Defendente Ferrari am dritten Altar rechts[1]. Trotzdem hier also die Künstlerinschrift fehlt, beweist doch der Stilcharakter unzweifelhaft, daß es ebenfalls von Defendente gemalt ist. Auch dies Gemälde stellt ein sogenanntes Presepe dar. Außer durch Maria und Josef wird das Kind von vielen kleinen, entzükkend lieblich und individuell der Natur abgelauschten, blondköpfigen Engelchen angebetet. Rechts knieen die Nonnen der hl. Clara, für welche das Bild ursprünglich gemalt war; ihre Schutzheilige steht mit der Hostie in der Hand hinter Maria. Auch hier geht die Szene in einer ruinenhaften Baulichkeit vor sich, die einen perspektivischen Durchblick nach hinten gewährt, wo man durch ein Tor, in welches eben ein Hirte mit dem Schaf auf der Achsel einbiegt, in eine Straße schaut. Ueber dem Durchgang ist eine durch einen Tuffelsen gekrönte Anhöhe sichtbar. Die ganze Anordnung, vor allem hinsichtlich der Architektur und der zahlreichen Engelkinderchen, ist vollkommen diejenige des Eusebio Ferrari, was wegen der frühen Entstehungszeit des Gemäldes um so bemerkenswerter ist, weil dadurch abermals der Ursprung der Kunst des Meisters von Chivasso bewiesen wird. Im übrigen sind die Formen der Gesichter und Figuren,

[1] Erwähnt von Gamba, a. a. O., S. 161, sowie von Berenson, The North Italian Painters (New-York und London 1907 und 1910), S. 205 (im Verzeichnis der Werke des Künstlers).

die für Defendente charakteristischen, nur daß hier alles noch vollendeter und ausgereifter erscheint, und die Fehler, welche auf dem Bilde in Ciriè von 1516 noch auffallen, hier vermieden sind; ja selbst gegenüber dem Bilde in der Pfarrkirche jenes Ortes ist noch ein Fortschritt zu größerer Freiheit und Sicherheit zu gewahren, weshalb ich glaube, daß das Gemälde in Ivrea unmittelbar nach demjenigen des gleichen Jahres in Ciriè gemalt wurde[1]. Das Kolorit ist hier besonders leuchtend; neben dem für Defendente ziemlich hellen und ausgesprochenen Blau von Marias mit Perlen besetztem Mantel überwiegt ein kräftiges Rot.

Der erste umfangreichere Auftrag den Defendente erhielt, ist wohl derjenige für das große Altarwerk (ursprünglich ein Flügelaltar) vom Jahre 1522, das sich in der Pfarrkirche von Feletto (im Canavese bei Turin) am ersten Altar rechts vom Eingang befindet[2]. Auf dem Haupt- und Mittelbild ist auch hier die Anbetung des Kindes durch seine Mutter und eine Schar Kinderengel dargestellt. Josef steht hinter Maria, in einem stallartigen Raum durch eine Brüstung von der Hauptszene getrennt. Der perspektivische Hintergrund ist fast ganz der gleiche wie auf dem vorigen Bild. Auf den Seitentafeln sind links die hl. Lucia, rechts Agathe dargestellt, welche sich von Goldbrokatteppichen abheben. Zwei andere Tafeln, welche ursprünglich als Flügel zu dem Triptychon gehörten, sind jetzt getrennt in die Altarwand eingelassen, leider unbeweglich, so daß man die Rückseiten nicht mehr sehen kann. Auf der jetzt sichtbaren ursprünglichen Innenseite sind auf dem einen Flügel Johannes d. T. und der hl. Stephanus, auf den andern der hl. Rochus und Lorenz gemalt. Diese Heiligen stehen ebenfalls vor ausgespannten Teppichen, über welchen in der oberen Rundung Architektur, die das Gewölbe einer Kirche nachahmt, sichtbar ist. Ein rundes Fensterchen, durch welches der blaue Himmel leuchtet, belebt diesen Hintergrund. Dieses Motiv des runden Fensterchens ist für Defendente typisch und findet sich, nachdem es hier zum erstenmal angewandt ist, von jetzt ab auf den meisten seiner Bilder, so daß es fast als Stilmerkmal gelten kann. Von den Rückseiten, (den ursprünglichen Außenseiten) der Flügel kann man Photographien des Herrn cav. Pia in der Turiner Pinakothek sehen. Auf ihnen ist die heilige Familie (das kleine Christuskind mit Maria und Josef)[3], und ein

---

[1] Die Jahreszahl 1519 befindet sich unten in der Mitte des Bildes. Ein besonderes Merkmal bietet noch eine Wappentafel mit drei schwarzen Vögeln in der linken untern Ecke.

[2] Erwähnt von Gamba, a. a. O., S. 157 und Berenson, S. 205.

[3] Gamba (a. a. O.) gibt als Gegenstand der Darstellung: «die hl. Anna, welche Maria lesen lehrt» an, was sich infolge der Photographie Pias als irrtümlich erweist.

aufgerichteter Christus im Grabe geschildert. Nach Gamba soll das Werk mit der Jahreszahl 1522 datiert sein, vielleicht auch auf den jetzt verdeckten Rückseiten der Flügel, denn ich habe auf dem jetzt vorhandenen diese Bezeichnung vergebens gesucht[1]. Jedenfalls sprechen Stil und Komposition des Bildes, welche vollkommen mit den Tafeln in Ivrea übereinstimmen, für die Entstehung des Triptychons um diese Zeit, weshalb ich, da Gamba die Datierung sicher nicht aus der Luft gegriffen haben wird, es unter den Werken anführe, deren Entstehungszeit feststeht. — Eigentümlich ist auch hier der noch sehr starke Anklang an Eusebio Ferrari, während in den nun folgenden Jahren dieser mehr und mehr in die herbere, realistischere eigene Art Defendentes übergeht.

Wie in der Komposition, so hat dieses Werk auch im Kolorit die meiste Verwandtschaft mit der Tafel von 1519 im Dom zu Ivrea. Auch hier sind die Farben noch heller und leuchtender als in Defendentes späterer Zeit. Es dominiert hier ebenfalls ein sattes Blau und Rot in den Gewändern. Die Engelchen haben gleichfalls bunte in blau und rot schillernde Flügel, die sie wie Schmetterlinge erscheinen lassen, welche die liebliche Szene umflattern.

Auf der Predella unterhalb des Triptychons sieht man den im Grabe aufgerichteten Christus und die Apostel in Halbfigur, deren Physiognomieen sehr mannigfaltig, und teilweise sehr ausdrucksvoll gegeben sind.

Die Erhaltung des Ganzen ist vortrefflich, was beweist, daß auch die Technik des Meisters eine gute war. Nur in der strengen Anlehnung an seinen Lehrer erscheint er hier noch jugendlich; sonst sind Formen und Farben meisterhaft beherrscht. Deshalb leitet im Entwicklungsgang des Künstlers dieses Altarbild in Feletto bereits von der Jugenperiode zur Reifezeit über.

Das erste Gemälde, welches zu dieser Epoche zu rechnen ist, weil Defendente in ihm als vollkommen unabhängiger und alle Mittel beherrschender Meister erscheint, enthält die Stuttgarter Galerie[2]. Es ist mit dem Monogramm des Künstlers und der Jahreszahl 1526 bezeichnet, also ein beglaubigtes Werk[3]; dargestellt ist der zwölfjährige Jesus im Tempel. Gegenüber den früheren Bildern ist hier vor allem ein großer Fortschritt in der individuellen und lebensvollen Behandlung der Physiognomieen zu erkennen; besonders in den markanten Zügen der alten und jüngeren

---

[1] Auch Berenson gibt in seinem Verzeichnis das Datum nicht an.

[2] Katalog Nr. 455. Angeführt von Berenson im Verzeichnis, S. 205.

[3] Im Monogramm erscheint hier anstatt wie gewöhnlich ein D, ein P mit dem F verbunden. Der Katalog deutet dies mit: «Ferrarius pinxit». Ich halte es jedoch für wahrscheinlich, daß der kleinere Buchstabe, wie gewöhnlich, so auch hier eigentlich ein D sein soll, das nur ungenau ausgeführt ist.

Schriftgelehrten ist die innere Erregung, das Nachdenken und die geistige Verarbeitung des Gehörten wundervoll ausgedrückt. Die jugendlichen Gesichter, besonders von Jesus und dem Engel, dessen Kopf neben Christus sichtbar ist, sind voll reiner Schönheit und doch gleichzeitig durchgeistigt gegeben. Rechts knieen Maria und Josef, welche ganz die gleichen, für Defendente so charakteristischen Züge zeigen, wie wir sie auf den bisherigen Werken kennen gelernt haben. Sehr viel reicher ist die Architektur ausgestaltet. Der Tempel ist ein großer Zentralbau in Renaissanceformen, in welchem der Künstler perspektivische Durchblicke und Ueberschneidungen von Gewölben mit reicher Phantasie zusammengestellt hat. In halber Höhe zieht sich eine loggienartige Empore hin, welche durch einzelne zuschauende, oder miteinander diskutierende Personen belebt ist. Auch die von Defendente bevorzugten Rundfensterchen, welche ebenso wie die Loggien den blauen Himmel durchscheinen lassen, fehlen nicht. Dieser fehlerlos gezeichnete Hintergrund beweist, wie der Künstler die Perspektive und die baulichen Gesetze vollkommen beherrschte, sich darin die schwierigsten Probleme stellen konnte und jedenfalls viel Sinn und reiche Begabung für Architektur besaß. Auch hierin ist er jetzt vollkommen Meister. — Ganz eigenartig, wundervoll kräftig und harmonisch ist das Kolorit. Christus hat ein braunrosa Gewand, auf dem helle weißliche Lichter aufgesetzt sind, eine Farbe, wie man sie sonst selten auf Gemälden dieser Zeit, und sonst auch nicht bei Defendente findet. Hierzu stimmt fein die dunkelbraune Kleidung eines daneben sitzenden Schriftgelehrten, während die eine im Vordergrunde rechts sitzende Gestalt durch kräftiges Rot eine lebhaftere Note in die Farbenskala bringt. Auf der Seite rechts überwiegen dann wieder die gedämpfteren Töne in dem Dunkelblau von Marias und dem Mattgrün von Josefs Kleidung (Abb. 13, Taf. VIII).

So ist die Behandlung dieses Werkes in jeder Hinsicht eine künstlerische und vollendete, mit Recht können wir deshalb von hier ab eine neue mittlere Periode, die Reifezeit des Künstlers rechnen.

Zum Schluß möchte ich noch bemerken, daß die Form des Bildes eine verhältnismäßig hohe und schmale ist[1], weshalb ich die Vermutung hege, daß es vielleicht ursprünglich der Flügel eines größeren Altarwerkes war.

Die hauptsächlichste Schöpfung aus dieser Periode des Künstlers ist das umfangreiche Altarwerk im Chor der Kirche der früheren Abtei S. Antonio di Ranverso in der Umgebung von Avigliana. Es ist bezeichnet mit dem Monogramm des Künstlers und der Jahreszahl 1531, somit die

[1] Die Maße betragen laut Katalog: Höhe 208,5, Breite 93.

späteste Arbeit, welche außer der Jahreszahl auch seinen Namen trägt (Abb. 14, Taf. 9).

Das große Haupt- und Mittelbild schildert eine Anbetung des Christuskindes, das wiederum auf einem Ende von Marias Mantel liegt. Weiter zurück kniet Josef. Auch die anbetenden Engel fehlen nicht, doch sind diese hier frei und natürlich angeordnet und nicht alle von der gleichen Größe, sondern wie Kinder in verschiedenem Alter gegeben. Also wie in manchem anderen, so läßt sich auch hierin eine Loslösung von dem Schema Eusebios zu freierer Behandlung erkennen. Eine schöne Architekturperspektive füllt den Hintergrund aus und wird am äußersten Ende von einem Berge überragt: Diese Landschaft zeichnet sich, wie das ganze Bild. durch schöne, klare Töne aus; die Luftperspektive ist wohlgelungen und bedeutend besser, als auf Defendentes früheren Bildern. Vorne liegen einige antike Kapitäle am Boden und auch sonst sind verschiedene Reminiszenzen des römischen Altertums vorhanden[1]. Das Monogramm des Künstlers sowie die Jahreszahl sind vorne auf einem Stein angebracht, in dieser Weise: $\frac{D^{i}F.}{1531}$

An diesem Mittelbild, das wohl durchweg eigenhändig von Defendente ausgeführt ist, kann man auch am besten seinen Stil in dieser seiner mittleren Periode kennen lernen. In den Gesichtszügen läßt sich durchweg ein Streben nach höherer Schönheit und Formvollendung gewahren, die mit großer Lieblichkeit gepaart ist. Neben dem Einfluß Eusebio Ferraris macht sich darin um diese Zeit außerdem eine leichte Einwirkung der umbrischen Schule auf Defendente bemerkbar, ja im Gesichte Marias finden sich sogar leichte Anklänge an Perugino. Ohne Zweifel konnte auch Defendente sich nicht dem Einflusse der hereinbrechenden Hochrenaissance entziehen. Kein Wunder, daß der fruchtbare und geschätzte Perugino, der es verstand die Bewunderung der Menge für seine Kunst zu gewinnen, auch Defendente in gewisser, wenn auch nur beschränkter Weise in seinen Bann zog. An künstlerischen Beziehungen zwischen Piemont und Umbrien fehlte es ja nicht, und wenn auch der Hauptmeister, Macrino d'Alba speziell von Perugino nichts angenommen hat, da dessen Kunst seiner strengeren Art nicht entsprach, so werden wir im folgenden noch andere in Piemont tätige Meister kennen lernen, denen Vannuccis Art offenbar nicht fremd war. In diesen leichten umbrischen Anklängen und einem gewissen Hang zur Lieblichkeit besteht ein Hauptunterschied zwi-

[1] Hierfür dürfte Defendente außer durch Macrino d'Alba jedenfalls auch durch die Originale in Susa angeregt sein, wo Defendente auch gemalt hat und wo ja noch heute bedeutende Bauwerke aus der Römerzeit erhalten sind.

schen den Frühwerken des Defendente Ferrari und den von Mitte der zwanziger bis Anfang der dreißiger Jahre entstandenen Arbeiten. Im Stuttgarter Bilde läßt sich der Anfang hierfür gewahren, aber im Altarwerk von S. Antonio ist diese Phase von Defendentes Entwicklung voll zum Durchbruch gekommen. Ganz besonders reizend sind die Engel gemalt. Das kleinste Flügelknäbchen lugt neugierig hinter Josef hervor, ein etwas älteres betet an, während der langgewandete weißgekleidete Engel tiefe Empfindung in seinem schönen Antlitze offenbart. In den Farben überwiegen hier auch frische, helle Töne, wie solche ebenfalls in Mittelitalien üblich waren. Der zinnoberrote, blau gefütterte Mantel Josefs und dessen gelbes Untergewand bringt mit dem leuchtenden Blau von Marias Mantel eine sehr kräftige Farbenwirkung hervor. Die starke und hellere Farbigkeit ist auch besonders dieser Epoche Defendentes eigentümlich, während er in seiner letzten Zeit wieder mehr ernstere, tiefleuchtende Töne bevorzugt.

Auf den Seitenbildern sind in den größeren, untern Abteilungen rechts der hl. Rochus (in rot und blauer Kleidung), links Antonius abbas in ganzer Figur dargestellt, in den oberen kleineren der hl. Bernhardin von Siena und Sebastian (mit rotem grüngefütterten Mantel) in Halbfigur. Diese Heiligen, die sich von golddurchwirkten Brokatteppichen abheben, haben feine, liebliche Züge von großer jugendlicher Schönheit, welche doch mit einer gewissen Tiefe des Ausdrucks verbunden ist. Auch bei diesen Gestalten ist ein leichter Anklang an die umbrische Schule zu gewahren. Im oberen Aufsatz sieht man einen Ecce-Homo (offenbar nur von Schülerhand) und das Wappen der Stadt Moncalieri, für welche das große Werk ursprünglich gemalt war.

Die Predella[1] ist ebenfalls reich bemalt, mit Szenen aus dem Leben des hl. Antonius, von seiner Bekehrung bis zu seinem Tode. Diese Bildchen sind mit großer Sorgfalt miniaturartig fein ausgeführt. Die Szenen zeichnen sich durch gut beobachtete Landschaftshintergründe aus, sowie durch feine Beleuchtungseffekte. Letztere sind besonders auf der Versuchung des hl. Antonius, einem Nachtbild mit einzelnen scharfen Lichtern, sehr interessant. Wie hier, so machen auch sonst die Predellen unter den Triptychen Defendentes einen besonderen Reiz seiner Werke aus. Sie scheinen, wie auch diese, meist eigenhändig von ihm ausgeführt zu sein.

Wie sich die Malerei auf diesem Altarbilde, als ein Ausfluß der Blütezeit der italienischen Malerei darstellt, so ist auch das die einzelnen

[1] Diese bildet einen Teil des Rahmens und die Malerei zieht sich daher auch um die Sockel von dessen vier mächtigen Säulen herum, so daß letztere also auf drei Seiten mit den fortlaufenden Legendenschilderungen bemalt sind.

Abteilungen scheidende, aus des Künstlers Werkstatt stammende Schnitzwerk im Renaissancestil gehalten, während die Frühwerke meist von gotischen Rahmen umgeben sind, soweit diese wenigstens noch im Original erhalten sind. Diese Umrahmung ist hier gewissermaßen ein Kunstwerk für sich, fast ein Bauwerk zu nennen, in seiner kräftigen Gliederung durch mächtige Säulen in vollendeter Schnitzarbeit.

Die treffliche Erhaltung des Triptychons ist sicher größtenteils darauf zurückzuführen, daß es ebenso wie dasjenige in Feletto, ursprünglich ein Flügelaltar war, wodurch die Malereien geschont wurden. Jetzt sind die Flügel hier ebenfalls vom eigentlichen Altarbild losgelöst und seitlich an der Wand des Chores angebracht, und zwar beweglich, so daß man beide Seiten betrachten kann. Die ursprünglichen Außenseiten sind grau in grau gemalt mit leichter Verwendung von Gelb (an Stelle von Gold) für die Heiligenscheine und Säume der Gewänder, die Innenseite dagegen farbig. Diese Malereien zeigen nicht so ausgesprochen die Hand Defendentes, wie das Triptychon und besonders dessen Hauptbild auf dem Altar. Sie sind der Art der Ausführung nach zu schließen sicher nur von Schülern und Gehilfen gemalt.

Außen war bei geschlossenen Flügeln die Verkündigung zu sehen, sowie Heimsuchung und Anbetung der Könige. Innen: der hl. Mauritius (Außenseite Verkündigungsengel), der hl. Antonius abbas und Paulus Eremita sich in der Wüste besuchend (Außenseite: Maria die Verkündigung empfangend), der hl. Hieronymus in Bußübung vor dem Kruzifix (Außenseite: Heimsuchung Mariä) und der hl. Christoforus das Christkind durchs Wasser tragend (Außenseite: Anbetung der Könige).

Unter diesen Bildern hat der hl. Moritz in der ganzen Auffassung und Art noch am meisten von dem Stilcharakter Defendentes, weshalb meiner Ueberzeugung nach an dieses Bild vielleicht der Künstler selbst mit Hand angelegt hat. Immerhin ist auch hier die Ausführung in der Hauptsache durch einen Gehilfen erfolgt, besonders der in braunem, goldbesetztem Gewande mit Schild und Schwert bewaffnet dastehende Heilige zeigt im Typus wenig von Defendente, wohl aber dürfte die schöne, in großzügiger Architektur ausgeführte Halle, auf des Meisters Entwurf zurückgehen, sowie der schöne Durchblick in landschaftliche Ferne mit einem See und einem blauen Berg. Dieser auch in der Luftperspektive fein empfundene Hintergrund, entspricht ganz der Art Defendentes, und dürfte schon seiner Vollkommenheit wegen kaum von einem Anfänger herrühren. Das gleiche läßt sich von dem landschaftlichen Hintergrund auf dem Christoforusbilde sagen, der besonders duftig und weich gemalt ist; die silbergrauen, aber hellen und klaren Lufttöne sind gut getroffen;

daß Defendente hierfür besondere Begabung besaß, beweisen auch die offenbar eigenhändigen Predellenbilder auf den meisten seiner Triptychen. Im Gegensatz zu der feinen Harmonie im Tone der Umgebung, wirken die Farben in der Kleidung etwas bunt, indem dunkelblau, rot, grün und gelb zwar eine sehr frische, kräftige, aber eben nicht feine Farbenstimmung ergeben. — Auf den Innenseiten der beiden andern Flügel sind auch die Hintergründe und Landschaften härter, und weniger im Stil des Meisters, weshalb diese Bilder wohl ganz den Gehilfen zuzuweisen sind.

Uebrigens hat letzterer Schüler, wiewohl noch Anfänger, doch eine in vielem noch großzügigere Art zu zeichnen als Defendente selbst. Auch bei ihm macht sich schon die in den Formen völlig befreite Kunst des 16. Jahrhunderts bemerkbar, obgleich das Ringen des beginnenden Künstlers in einer gewissen Ungleichheit der Ausführung und einem Wollen, das oft das Können übersteigt, zu spüren ist. Er steht schon ganz im 16. Jahrhundert, während der Meister, zwar auch von dem Fortschritt dieses Zeitalters berührt ist, aber trotz vollendeter Beherrschung der Formen doch noch vollkommen in dem strengen Stil des 15. Jahrhunderts wurzelt. Unter den Bildern auf den Außenseiten der Flügel hat die Anbetung der Könige noch am meisten von Defendente, besonders die Maria; sonst zeigen auch diese Darstellungen alle die Hand des Gesellen.

Dieses große Hauptwerk Defendentes ist auch sein bestbeglaubigtes ja das einzigste, das außer durch die erwähnte Bezeichnung auch noch durch eine Urkunde als seine Arbeit gesichert ist. Es ist das Dokument, durch welches Gamba, wie eingangs kurz erwähnt, überhaupt erst den in Vergessenheit geratenen Namen des Künstlers wiederentdeckte [1]. Es ist datiert vom 21. April 1530 und enthält u. a. die Bestimmung, daß das Bild bis Weihnachten des nächsten Jahres fertig gestellt werden sollte. Somit ist das auf dem Werke angegebene Jahr 1531 also auch durch die Urkunde als richtig bestätigt. Ferner geht daraus hervor, daß das Altarwerk von der Stadt Moncalieri Defendente Ferrari in Auftrag gegeben wurde. Interessant ist ferner die Angabe, daß es in Chivasso geschaffen werden sollte, was beweist, daß der Künstler also damals seine Werkstatt in Chivasso hatte, dieser sein Geburtsort also offenbar auch meistens der Sitz seiner künstlerischen Tätigkeit gewesen ist.

Das Altarwerk als Ganzes gehört zu den charakteristischsten Arbeiten des Künstlers, dessen Hauptbild auch seine Stileigentümlichkeiten ausgeprägt zeigt. Es ist das beste Beispiel für die mittlere, schon

---

[1] Veröffentlicht von Gamba in dem erwähnten Aufsatz in: atti di società d'archeologia e belle arti 1875, S. 130—131.

völlig ausgereifte Periode seines Schaffens. Bewundernswert ist vor allem auch der Fleiß und die altmeisterliche Sorgfalt, mit welcher das Bild in guter Technik ausgeführt ist, so daß es als schönstes Zeugnis von des Meisters Kunst die Jahrhunderte überdauert.

Das spätest datierte Bild des Künstlers enthält die Pfarrkirche von Avigliana; es ist mit der Jahreszahl 1535 bezeichnet[1]. Das Gemälde ziert den zweiten Altar rechts vom Eingang, welcher den Heiligen Crispinus und Crispinianus, den Schutzpatronen der Schuhmacherzunft geweiht ist. Es ist ein Triptychon, das sehr charakteristisch für den Stil Defendentes ist, und dessen Malereien offenbar vollkommen eigenhändig von ihm ausgeführt wurden. Es läßt sich hier noch eine weitere Wandlung in der Entwicklung des Meisters zu einer letzten, späten Epoche erkennen. Vor allem zeigt sich diese im Kolorit, das im Gegensatz zur mittleren Periode, sehr tief und dunkel ist, aber dabei doch von fast venezianischer Leuchtkraft. Ueberhaupt scheint Defendente in seiner letzten Lebenszeit wesentlich von der venezianischen Schule beeinflußt zu sein, wie sich auch verschiedentlich in der Komposition und im Figürlichen erkennen läßt. Auf diesem Altarwerk ist auf dem Mittelbild Maria mit Kind auf dem Throne sitzend dargestellt, auf den beiden Seitenbildern die Heiligen Crispinus und Crispinianus. Darunter befindet sich eine Predella, welche Szenen aus der Legende der Heiligen schildert. Während der Hintergrund des verhältnismäßig schmalen Hauptbildes durch den Thron ausgefüllt wird, ist auf den Nebenbildern zu Seiten der ausgespannten Teppiche, vor denen die Heiligen stehen, dem Beschauer der Ausblick in eine schöne Landschaft von hellen und klaren Tönen, gewährt. Oberhalb der Seitenbilder, welche niedriger sind als das Mittelbild, sind im Rahmen noch zwei Medaillons angebracht mit Augustin und Monika in Halbfigur, welche aber jedenfalls nicht von Defendente gemalt sind; sie scheinen moderner Ersatz für die aus irgend einem Grunde entfernten Originale zu sein.

Sowohl die Madonna wie die Heiligen haben die lieblichen, aber doch ernsten Züge mit den für Defendente typischen Eigentümlichkeiten. Die Heiligenscheine sind auch hier in wirklichem Golde gemalt, die von lieblichen schwebenden Engeln Maria aufs Haupt gesetzte Krone ist sogar erhaben in Gold aufgetragen. Hierin hielt Defendente also bis an sein Lebensende am Althergebrachten fest, was allerdings zum Teil auch wohl seinen Grund in ausdrücklichem Wunsche der Besteller jener kleinen, vom pulsierenden Kunstleben der Zeit und der

---

[1] Gamba, a. a. O., S. 145 f.; von Berenson verzeichnet S. 204.

Mode nur wenig berührten Ortschaften hat, für welche Defendente seine Aufträge auszuführen hatte. Auch die Komposition weicht, wohl aus demselben Grunde, nicht vom Zeremoniellen ab. Aber die Behandlung der Figuren ist die sichere und vollendete des 16. Jahrhunderts. Hier findet sich auch zuerst die für Defendentes Spätwerke charakteristische und stets wiederkehrende, ziemlich bewegte Körperstellung des von Maria auf den Armen gehaltenen Christkindchens. Während es eigentlich seitlich liegt, wendet es sich mit dem oberen Teil des Körpers, mit der Rechten segnend, dem Beschauer zu.

Die Farben sind, wie gesagt, leuchtend, aber tiefer und weniger bunt, als in seiner mittleren Zeit. Das Gewand Marias hat jene dunkelblaugrüne Farbe, wie sie sich häufig auf den Bildern Defendentes, besonders in seiner späten Zeit findet; es ist reich mit Perlen besetzt. In der Gewandung der beiden Heiligen dominiert ein kräftiges, sattes Rot, das bei demjenigen der linken Seite als Farbe des Mantels sich vom schwarzen Untergrund abhebt, während der Heilige rechts vollkommen in rot gekleidet ist.

Besonders schön und fein ausgeführt ist auch hier die dreiteilige Predella. Auf den trennenden und abschließenden vier Sockeln der Pfeiler sind Embleme der Heiligen gemalt. Unter den Legendenszenen stellt die erste, von links beginnend die Verhaftung im Schuhmacherladen dar, welche Szene äußerst lebendig und realistisch geschildert ist. Die arbeitenden Gesellen im Vordergrunde sind vollkommen aus dem Leben herausgegriffen. Wohlgelungen ist auch die gedämpfte Helldunkelbeleuchtung bei bräunlichem Gesamtton. Das mittelste Bild zeigt die Geißelung der beiden Heiligen. Die Szene geht in einer Säulenhalle vor sich, bei ebenfalls sehr interessantem Beleuchtungseffekt. Die kräftigen und muskulösen Schergen verraten gute anatomische Kenntnisse des Künstlers. Das dritte Bildchen (zu äußerst rechts) zeigt die beiden Heiligen, wie sie ihr Martyrium im glühenden Kessel erdulden. Letzteres ist sehr nachgedunkelt und das wenigst bedeutende unter den dreien. Im allgemeinen treten hier auf der Predella in der Wiedergabe von Lichteffekten, der Raumbehandlung und Perspektive, sowie in der Bewegung fast mehr die rein künstlerischen Fähigkeiten des Meisters hervor als auf den Hauptbildern.

Endlich sei noch auf den schönen Renaissance-Rahmen aus der Werkstatt des Künstlers hingewiesen, welcher hier zwar weniger mächtig ist, als auf dem Altarwerk der Abteikirche, aber gerade in seiner Einfachheit fast noch stilvoller und edler wirkt.

Das Ganze ist ein gutes Beispiel für die letzte Periode Defendentes.

Die Anklänge an seinen Lehrer Eusebio sind fast ganz verschwunden, wohl aber macht sich ein stärkerer Einfluß der venezianischen Schule geltend. Doch hat er diesen auch selbständig verarbeitet, weshalb Defendente gerade in diesem Spätwerk als durchgereifter Meister voll in seiner Eigenart erscheint.

Die Entwicklung dieses Malers, die wir an seinen datierten Werken nachweisen konnten, ist nicht so rasch fortschreitend wie etwa bei Macrino d'Alba. Im wesentlichen bleibt Defendente sich ziemlich gleich, doch lassen sich immerhin in der Komposition, im Kolorit und den Formen drei verschiedene Epochen unterscheiden, von denen die erste also am meisten an die alte Schule von Vercelli erinnert, die zweite den Einfluß der mittelitalienischen Schulen, vermittelt vielleicht durch einige andere Meister, wie Macrino d'Alba und Peroxino, erkennen läßt, die dritte aber die venezianische genannt werden kann.

Es bleibt nun noch die hauptsächlichsten undatierten Werke des Künstlers in diese Perioden, wie wir sie soeben kennen gelernt haben, einzureihen; freilich keine ganz leichte Aufgabe, eben weil Defendente in den Grundzügen sich immer gleich bleibt. Auch muß ich mich hierbei, wegen der ungemein großen Zahl von erhaltenen Bildern, die den Stilcharakter des Meisters tragen[1], nur auf die hauptsächlichsten in öffentlichen Galerien und Kirchen beschränken.

Unter diesen gehört meiner Ueberzeugung nach ein schönes Gemälde der Anbetung des Kindes durch Maria und Josef in der Akademie zu Turin (Nr. 218) der Frühzeit an[2]. Neben der Hauptszene stehen sechs Heilige, rechts Franz von Assisi, Jakobus und Stephanus, links Johannes der Täufer, Antonius von Padua und ein heiliger Bischof. Alle Figuren sind in einem gewölbten Kuppelraum eingeordnet, der mit seiner Architektur dem Bilde gewissermaßen als Umrahmung dient, während der hauptsächlichste Teil des Hintergrundes durch den üblichen perspektivischen Durchblick: Baulichkeiten und eine schöne, der piemonteser Gegend entsprechende Landschaft mit den Alpen am Horizont, ausgefüllt wird. Sowohl diese Kompositionsart, als auch die etwas ausdruckslosen, gleichmäßig sanft und mild dreinblickenden Gesichter entsprechen der Frühzeit des Meisters. Die größte Aehnlichkeit zeigen diesbezüglich das Gemälde in der Kathedrale von Ivrea vom Jahre 1519 und das Altarwerk in Feletto. Das Gesicht Josefs scheint beispielsweise wie kopiert nach

---

[1] Es sind über 80 Bilder Defendentes bekannt. (Ricci, L'arte nell' Italia Settentrionale (Bergamo 1910), S. 249.)

[2] Erwähnt von Gamba und Berenson. Im Verzeichnis der Galerie ist es irrtümlich Gerolamo Giovenone zugeschrieben.

diesen Bildern, und das Kolorit gleicht ebenfalls am meisten diesen Frühwerken. Dies alles weist darauf hin, daß das Gemälde in der Akademie um die gleiche Zeit entstanden ist.

Desgleichen dürfte ein schönes Gemälde in der Sakristei des Domes von Susa noch der frühen Zeit angehören[1], jedoch schon mehr dem Ende derselben, also der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre. Hier findet die Anbetung des Kindes außer durch Maria und Josef wiederum durch eine große Schar kleiner Engelchen statt. Während die Züge und der Gesichtsausdruck der Eltern bis ins Einzelne denen der Frühwerke gleichen, sind die Putten, welche hier Flämmchen über ihren Häuptern haben, auf dieser Anbetung individueller behandelt. Man erkennt an ihnen, daß der Künstler mit der Renaissance die Freude am Kinde teilt. Einer dieser reizenden Kleinen lugt, getrennt von den übrigen, ganz rechts hinter Maria aus einem mit interessantem Lichteffekt und Helldunkel erfüllten Raum hervor. Am besten und lebensvollsten aber ist dem Künstler das Christkindchen gelungen, in dessen lieblichem Gesicht schon das ahnungsvoll göttliche zum Ausdruck gebracht ist. Von rein äußerlichen Dingen sei darauf hingewiesen, wie bei den Putten hier noch mehr als auf den übrigen Frühwerken die Fehler des Eusebio Ferrari von Defendente vermieden, und vollendete Körperformen geschaffen sind.

Das bemerkenswerteste auf diesem Bilde aber ist die Beleuchtung. Die Szene findet hier vollkommen im Innenraum statt, in welchen das Hauptlicht von der in perspektivischem Durchblick gesehenen Straße hineinströmt. Ein übernatürliches Licht hat sich der Maler von Maria und dem göttlichen Kinde ausgehend gedacht und ein drittes bietet ein scharfer Sonnenstrahl, der von rechts durch ein Fenster des Stalles, in welchem man Ochs und Esel sieht, schräg in den vorderen Raum hineinfällt. Diese verschiedenen Lichtquellen hat der Künstler wundervoll harmonisch im Hauptraum vereinigt, in welchem ein wunderbares Helldunkel herrscht. Es ist ein Beleuchtungsproblem, das Defendente sich hier gestellt und meisterhaft gelöst hat. Uebrigens ist auch der Durchblick in den Nebenraum und in den Stall sehr kunstvoll. Hierin stand Defendente Ferrari vollkommen auf der Höhe seiner Zeit, ja hinsichtlich der Lichteffekte eilte er ihr sogar voran und kann darin, wenigstens in der piemonteser Schule als Bahnbrecher bezeichnet werden. Zwar hatte er auf den meisten seiner sonstigen religiösen Andachtsbilder keine Gelegenheit, diese seine Kenntnis zu verwenden, aber desto mehr haben wir ihn auf den Szenen der Predellen schon auf gleichen Bahnen wandeln sehen.

[1] Wie die meisten der folgenden Bilder von Gamba und Berenson aufgeführt.

Die Meisterschaft in der Behandlung der Formen und des Lichtes verbunden mit gewissen Eigentümlichkeiten, welche den Frühwerken Defendentes eigen sind und an die Schule von Vercelli erinnern, aber noch keine Anklänge an die Umbrer und Venezianer offenbaren, veranlassen mich das Bild an den Schluß der Frühzeit, also am Ende der zwanziger Jahre des Jahrhunderts zu setzen.

In der gleichen Zeit ist meiner Meinung nach auch die sehr schöne Grablegung Christi im Dom von Chivasso, in des Künstlers Geburtsort, entstanden. Die Anordnung ist ungezwungen, die Anatomie des nackten Leichnams vollkommen gelungen, der Ausdruck bei Maria und Johannes tief und innerlich; dennoch machen sich in den Gesichtszügen noch gewisse Härten bemerkbar, wie die hier besonders scharf und geradlinig gebildete Nase u. a. Eigentümlichkeiten, die zwar auf den Werken des Künstlers stets wiederkehren, aber in der späteren Zeit bedeutend gemildert erscheinen. Im Hintergrunde sieht man Golgatha und am Horizont die schneebedeckten Alpen. Das Kolorit ist warm und tief, im wesentlichen auf braun, rot und dunkelblau gestimmt. Das Gemälde, welches leider nicht durchweg gut erhalten ist, wird von einem schönen Renaissancerahmen aus des Künstlers Werkstatt umschlossen.

Etwa gleichzeitig mit dem großen Altarwerk in der Abtei S. Antonio dürfte ein Triptychon entstanden sein, das jetzt in der Pfarrkirche von Rosazza im Biellese aufbewahrt wird[1]. Das Mittelbild zeigt den hl. Ivo vor der Gemeinde Messe lesend. Der Heilige, in karminrotem, weiß gefütterten Mantel und die weiblichen Gestalten weisen die unverkennbaren Stileigentümlichkeiten Defendentes auf, so daß über seine Urheberschaft kein Zweifel obwalten kann. Die Farben sind kräftig und noch bunter in den Tönen als in des Künstlers später Zeit. Das Bild gleicht hierin ganz dem Altarwerke der Abteikirche von Ranverso. Auch hier ist wie dort kräftiges gelb (beispielsweise in der Gewandung eines Kindes neben dem Heiligen) mit rot in Verbindung gebracht. Der Hintergrund wird durch die grauen Kirchenmauern gebildet.

Auf den Seitenbildern ist links die Messe des hl. Gregor geschildert, darüber, wohl als Vision gedacht, ein im Grabe aufgerichteter Christus. Diese Abteilung des Werkes trägt ebenfalls vollkommen Defendentes Stil-

---

[1] Das Gemälde war, wie Gamba (a. a. O., S. 161) mitteilt, ursprünglich für den Dom von Moncalieri gemalt. Im 19. Jahrhundert wurde es verkauft und vom Ingenieur Rosazza, dem Begründer der gleichnamigen Ortschaft, erworben. Es wurde dann in der Pfarrkirche von Andorno deponiert, bis der neue Ort und dessen Kirche erbaut waren, wo es einen definitiven Platz fand. Berenson führt es in seinem Verzeichnis als Frühwerk an, welcher Meinung ich nicht beipflichten kann.

charakter. Der rechte Flügel dagegen, auf welchem man Johannes auf Patmos sieht, ist offenbar von einem Gehilfen ausgeführt, und zwar von demselben, welcher die Flügel des ebenfalls von der Stadt Moncalieri bestellten Altarwerkes in der Abtei S. Antonio malte. Dieses Seitenbild besitzt nämlich sowohl im figürlichen, wie im landschaftlichen Hintergrund, dieselben Merkmale, ein weiterer Beweis dafür, daß die Datierung des Triptychons von Rosazza in die gleiche Zeit die richtige ist. Im oberen Aufsatz des schönen Renaissancerahmens ist die Anbetung des Christkindes der Malweise nach offenbar von Defendentes eigener Hand. Sehr sinnig ist es vom Künstler erdacht, wie ein Engel in gelbem Gewand das Mantelende Marias zum Schutze des Christkindes vor etwaigem Luftzuge in die Höhe hält. Dieser Engel gleicht ebenfalls vollkommen dem ältesten Himmelsboten auf der Anbetung in der Abteikirche. So deutet alles darauf hin, daß auch dieses Gemälde zu Beginn der dreißiger Jahre entstanden ist.

Groß ist die Zahl der erhaltenen Werke, die den Stilcharakter der letzten Epoche von Defendentes Tätigkeit aufweisen. An den Anfang der Spätzeit setze ich das große Altarwerk in der Sakristei der Kirche von S. Benigno (im Canavese bei Turin), denn in diesem macht sich zuerst der venezianische Einfluß geltend, gleichzeitig sind aber auch noch Merkmale der mittleren Periode vorhanden.

Dieses Werk ist kein eigentliches Triptychon, sondern besteht nur aus einem großen, oben rund abschließenden Bilde und einer Predella. Das eigentliche Hauptbild zeigt eine thronende Madonna mit dem auf ihrem Schoße stehenden Christkindchen, zur Seite vier Heilige und zwar, laut der vom Künstler angeschriebenen Namen, links Benedikt und Benignus, rechts Tiburtius und Agapitus. Besonders bemerkenswert sind hier zwei reizende kleine Engelputten, welche Geige und Mandoline spielend, vorne auf den Stufen des Thrones sitzen. Letztere treten auf den Spätwerken des Künstlers an die Stelle der anbetenden Engel und sind, da sich solche ja in der gleichen Weise auf den Bildern Bellinis und anderer venezianischer Künstler der Renaissance finden, wohl sicher auf venezianischen Einfluß zurückzuführen. Selbst die Gesichtszüge dieser kleinen Himmelsbewohner mit dem schwärmerischen, tief empfindenden Ausdruck, sind denjenigen der Kunst Bellinis nicht unähnlich[1]. Maria und die Heiligen ähneln aber vollkommen den eigenhändigen Malereien Defen-

[1] In der Kleidung dieser Kleinen sind gestrickte, schwarze, netzartige Gamaschen eine besondere Vorliebe Defendentes, auf die schon Gamba aufmerksam macht, die sich aber nur auf den Spätwerken, und auch auf diesen nicht immer findet.

dentes, beim Christuskind schon mit einem leichten Anklang an das spätere 16. Jahrhundert. Der Hintergrund wird hier durch sehr kunstvolle Architektur, welche dem Chor eines großen Domes gleicht, ausgefüllt. Sie hat die meiste Verwandtschaft mit derjenigen auf dem Stuttgarter Gemälde; auch hier zieht sich in halber Höhe eine loggienartige Empore herum, zwischen deren Säulen der blaue Himmel hindurchscheint, ebenso wie durch die runden Fenster. — Die Farben, welche leider hier und da abblättern, sind sehr leuchtend und schön und verraten gleichfalls venezianischen Einfluß. Uebrigens ist auch sehr reichlich Gold verwendet, nicht nur für die Heiligenscheine und die Krone Marias, sondern auch für den Thron. In diesem Hauptteil ist also der venezianische Einfluß überwiegend.

Die Predella zeigt drei Szenen aus der Legende des hl. Tiburtius, welche hier aber nicht durch den Rahmen, sondern durch gemalte Balken voneinander getrennt sind. Man sieht die Taufe des Heiligen in einem Baptisterium, dessen Inneres sowohl durch Architektur wie Beleuchtung künstlerisch ausgestaltet ist; dann die Feuerprobe und endlich die Enthauptung. Auf den beiden letztgenannten Bildchen, die dem Beschauer den Blick ins Freie gewähren, sind antike Bauten im Hintergrunde, sowie auf der Enthauptung vorne ein Säulenstumpf zu sehen. Hierin sind noch die in der mittleren Periode bei Defendente erscheinenden Einwirkungen des Macrino d'Alba zu erkennen; übrigens war eine Schilderung des antiken Rom hier ja besonders gegeben, weil der Heilige daselbst das geschilderte Martyrium erlitten hat. Wie schon oben angedeutet, vermag ich es aber nicht, wegen der Verwertung solcher antiker Baureste in der Szenerie, mit Gamba die Vermutung zu teilen, daß Defendente Ferrari in Rom war, weil auf seinen Bildern sonst kaum Anklänge an die mittelitalienischen Schulen hervortreten, die sich doch bei dem viel genialeren und selbständigeren Macrino d'Alba während seines ganzen Lebens nicht verleugnen. Bei Defendente erscheinen solche nur ganz vorübergehend und offenbar durch andere Künstler vermittelt. Wohl aber scheint mir, daß Defendente nach Fertigstellung des Altarbildes für S. Antonio di Ranverso, also erst im späteren Leben, eine Reise nach Venedig unternommen hat, dessen Malerschule dann in seiner letzten Periode den bestimmenden Einfluß auf ihn ausgeübt hat. Dies Werk in S. Benigno dürfte, weil sich auch noch vereinzelte Anklänge an die früheren Perioden darin finden, das erste sein, welches der Meister nach seiner Rückkehr von Venedig gemalt hat; deshalb wird mit diesem die letzte Periode seiner künstlerischen Tätigkeit eingeleitet.

Gute Beispiele für die Spätzeit des Künstlers bieten vor allem auch

zwei Gemälde in der Turiner Pinakothek. Das eine[1] ist ein Triptychon, welches die meiste Verwandtschaft mit dem soeben besprochenen Bilde in S. Benigno hat, jedoch noch ausgesprochener den Charakter der Spätzeit trägt, indem die Anklänge an die frühere Epoche vollkommen fehlen. Auf dem Mittelbild ist eine thronende Maria, welche das Christkindchen säugt. Zu beiden Seiten des Thrones sieht man zwei anbetende Engel und auf der marmornen Thronstufe sitzen zwei musizierende Putten, welche eine genaue Wiederholung derjenigen auf dem Werk von S. Benigno sind. Oben über dem Thron ist das für Defendente charakteristische runde Fenster angebracht. Auf den Seitenbildern empfiehlt links die hl. Barbara mit entzückend anmutigem Gesichte und reicher Kleidung den Stifter der Madonna, rechts tötet der hl. Michael den Drachen. Diese Heiligen stehen vor bunt gewirkten Teppichen, während die Lunetten durch blauen, goldgestirnten Untergrund ausgefüllt werden. Die Heiligengestalten zeigen in ihren Gesichtszügen in besonders ausgeprägter Weise den Stil Defendentes, der knieende Stifter aber ist eine markige Porträtfigur[2], welche die Befähigung Defendentes auch für das Bildnis beweist. Die Färbung ist auch hier tief, ziemlich dunkel doch leuchtend der späten Zeit des Künstlers angehörend. Der Mantel Marias, auf dem einzelne Sterne verstreut sind, hat beispielsweise im Gegensatz zu dem helleren, leuchtenden Blau der früheren Werke, eine ganz dunkelblauen, fast schwarzen Ton, aus dem das karminrot des Untergewandes an den wenigen Stellen, wo es sichtbar ist, um so stärker hervorleuchtet.

Die Predella zeigt in vier kleinen Bildchen Szenen aus der Legende und dem Martyrium der hl. Barbara. Wie stets auf den Staffeln Defendentes ist auch hier alles mit größter Feinheit ausgeführt, nicht nur das Figürliche, sondern auch die Hintergründe, welche durch interessante Architekturmotive gebildet werden, und auf dem letzten, die Enthauptung der Heiligen darstellenden Bildchen durch eine fein empfundene Landschaft. Ueberall sind die Beleuchtungen wirkungsvoll und malerisch. Das Triptychon, welches noch von dem schönen Originalrahmen im Renaissancestil aus der Werkstatt des Künstlers umgeben ist, bietet eines der hübschesten Zeugnisse aus Defendentes letzter Zeit.

Ein, wie ich glaube, etwas später entstandenes Gemälde, ist das andere

[1] Katalog Nr. 36. Laut Katalog stammt es aus Avigliana. Erwähnt von Gamba, a. a. O., S. 145 und 165 und im Verzeichnis von Berenson. Photogr. Brogi Nr. 2294, Anderson 10842, Alinari 14816.

[2] Gamba glaubte in ihm Karl III. von Savoyen zu erkennen, doch ist diese Meinung von Vesme im Katalog zurückgewiesen.

der Turiner Galerie[1], die Verlobung der hl. Katharina. Die Heilige, über deren Haupt ein Engel die Märtyrerkrone hält, kniet links vor dem Christuskinde, das die auf einem Thronsessel sitzende Maria auf den Armen trägt; rechts steht Josef, in einem Buche lesend. Der Hintergrund wird durch Architektur gebildet, in welcher wieder drei runde Fenster sichtbar sind. Das Christuskind wendet sich in der etwas verrenkten Stellung zur hl. Katharina, wie Defendente sie auf seinen Spätwerken häufig dem Kinde verleiht und wir sie ja schon auf dem Gemälde von 1535 in Avigliana kennen lernten. Im übrigen läßt sich in den Gesichtern ein leichter Einfluß des Gerolamo Giovenone erkennen, besonders bei Josef, der den etwas manieriert freundlichen Ausdruck und den breiten, ein wenig geöffneten Mund hat, wie ihn Giovenone häufig den männlichen Heiligen verleiht. Bei den anderen Figuren äußert sich diese Einwirkung nur in größerer Weichheit der Formen, während im übrigen besonders die Gesichter der weiblichen Heiligen ausgesprochen den Kunstcharakter Defendentes tragen. Die Farbentöne sind im allgemeinen dieselben wie auf dem vorigen Bilde.

Unter dem Gemälde ist heutigen Tages noch eine Predella angebracht, welche aber vielleicht ursprünglich nicht dazu gehörte. Jedenfalls ist sie unabhängig vom Hauptbilde in Feletto erworben (während das Hauptbild wie oben erwähnt, ja aus Avigliana stammt). Die Vermutung, daß sie ursprünglich ein Stück mit dem Bilde in der Pinakothek gebildet habe, entstand, weil auf der Staffel Legende und Martyrium der hl. Katharina (von Alexandrien) geschildert sind. Doch stimmen die Maße nicht, weshalb Vesme mit Recht Zweifel an der Zugehörigkeit hegt. Unzweifelhaft aber sind auch diese kleinen Bildchen von Defendentes Hand gemalt, denn sie zeigen vollkommen die gleichen Vorzüge und den gleichen Stil, wie diejenigen unter seinen übrigen Altarwerken.

Deutlich die Malweise von Defendentes letzter Periode offenbaren auch die Malereien in der zweiten Kapelle rechts in der Kathedrale von Turin. Die Kapelle gehört der Schuhmacherzunft, weshalb die Nebenbilder größtenteils deren Heiligen Crispinus und Crispinianus gewidmet sind. Das Hauptbild des Triptychons über dem Altar zeigt aber auch hier eine nährende Madonna. Der erste Eindruck dieses Altarwerkes ist ein sehr altertümlicher, da der Hintergrund noch golden ist (goldgemustert) und auch der Thron der Maria mit wirklichem Gold gemalt ist. Zudem ist der geschnitzte Rahmen noch gotisch. Aber bei näherer Betrachtung erkennt man alle Stileigentümlichkeiten der Spätwerke De-

[1] Katalog Nr. 35. Auch diese Tafel stammt aus Avigliana. Photogr. Brogi Nr. 2283, Anderson 10 710, Alinari 14 817, Abbildung auch im Katalog.

fendentes an der freien Behandlung der Körperformen und in der Komposition; fehlen doch auch die beiden musizierenden Engelputten am Fuße des Thrones nicht, welche ganz mit denen auf dem Triptychon der Turiner Galerie übereinstimmen. Auf den Seitenbildern sind zwei Heilige in ganzer, und darüber zwei in Halbfigur gemalt, darunter die genannten Heiligen Crispinus und Crispinianus, auf der Predella Szenen aus der Leidensgeschichte Christi. Das hübscheste aber sind die vielen kleinen Bildchen, welche seitlich in die Pfeiler und oben in die Archivolte am Eingang der Kapelle eingelassen sind und teils Ereignisse aus dem Leben der beiden Schuhmacher-Heiligen schildern, teils solche aus der Passion Christi. Diese Malereien zeichnen sich sämtlich durch eine sehr feine Naturbeobachtung aus und durch vollendet kunstvolle Lichtbehandlung, welche teilweise vollkommene Helldunkelwirkung erreicht. Besonders die sich in der Werkstatt abspielenden Szenen spiegeln vortrefflich die gedämpfte Beleuchtung solcher italienischer Innenräume wieder, wie man sie noch heutigen Tages in den engen Straßen der italienischen Städte beobachten kann. Diesbezüglich ist hauptsächlich die Gefangennahme des Heiligen auf einem Bildchen links bemerkenswert.

Ein sehr hübsches Triptychon in geschnitztem Renaissancerahmen besitzt die Galerie des Istituto di belle arti in Vercelli. Es gleicht den Turiner Bildern und hat Komposition und Auffassung der Spätzeit, zu Füßen Marias die kleinen musizierenden Engelchen, und das Christkindchen in jener bewegten, etwas gewundenen Stellung. Die Seitenbilder enthalten je zwei Heilige nebeneinander. Das Kolorit ist dunkel, wie auf allen Spätwerken des Meisters (Abb. 15, Taf. IX).

In derselben Galerie wird noch ein weiteres Gemälde Defendente zugeschrieben, eine schwebende Maria mit Engeln. Maria hat die für Defendentes Kunst charakteristischen Gesichtszüge, im übrigen aber scheinen mir Schüler das meiste an dieser Tafel gemalt zu haben. Wegen der fehlenden Landschaft ist es wohl in der späteren Zeit entstanden.

Die Brera in Mailand besitzt zwei Tafeln mit Heiligen von des Künstlers Hand[1]. Auf der einen sind die Heiligen Andreas, Katharina und Sebastian dargestellt, welche vollkommen den Typus Defendentes und den dunkleren Ton der Spätzeit aufweisen.

Das zweite Bild (Nr. 274) ist ein hl. Hieronymus. Hier tritt der Charakter Defendentes nicht so deutlich zu Tage, weshalb ich glaube, daß die Ausführung von Schülerhand erfolgte. Die Töne sind im all-

[1] Im Katalog als Defendente angeführt aber ohne Nummer. Wie auch die vorigen und folgenden Bilder, von Berenson verzeichnet.

gemeinen etwas trüb, nur der rote Mantel des Heiligen leuchtet kräftig hervor, auch ist in der Landschaft die Stimmung des Spätnachmittags gut wiedergegeben; fein ist die Spiegelung der Abendsonne im Wasser.

Eine große Zahl von Werken des Meisters befindet sich in und um Avigliana, die alle der gleichen späten Periode angehören.

Das kleine, malerisch am See, nicht weit von Avigliana gelegene Kirchlein Madonna dei Laghi birgt ein kleineres Triptychon auf dem Hochaltar, dessen Mittelbild die Verkündigung darstellt, die Flügel Rochus und Sebastian. Es ist ein kleines, fleißig vom Künstler ausgeführtes Gemälde, das noch gut erhalten ist[1]. Die Töne sind die tiefen, dunkeln, von Defendente bevorzugten, doch trägt der Engel über dem weißen Untergewand einen purpurroten Mantel, der eine belebende Note in der sonst ernsten Farbenstimmung bildet. Der Hintergrund des Hauptbildes wird durch eine Architekturkomposition ausgefüllt, in welche durch ein geöffnetes Fenster das Licht hineinfällt.

Die äußere Konstruktion des Triptychons ist etwas ungewöhnlich, denn das Mittelbild liegt ganz tief zurück, und die Seitenbilder mit den Heiligen springen dementsprechend stark vor. — Die Darstellungen der Predella sind der Kindheit Christi entnommen; sie heben sich von hübschen architektonischen Hintergründen ab, deren Perspektive auf der Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige besonders kunstvoll ist.

Ein wahres Museum von Werken Defendentes ist die Pfarrkirche S. Giovanni in Avigliana[2]. Außer dem bereits besprochenen Altarwerk von 1535, enthält fast jede Kapelle ein Bild des Künstlers. Gleich die erste links vom Eingang ist durch ein Triptychon geschmückt, dessen Mittelbild, eine Verlobung der hl. Katharina, allerdings nicht mehr im Rahmen vorhanden ist, sondern in der Pfarrkirche von Cavour aufbewahrt wird[3]. Das Bild ist ziemlich schmal und lang, was die Komposition sehr beeinträchtigt, weil die hl. Katharina dadurch kaum auf der Bildfläche Platz hat. Das Christuskind hat die gezwungene Lage der Spätwerke, mit denen auch alles sonstige übereinstimmt. Sämtliche übrigen Teile des Altarwerkes sind noch in Avigliana vorhanden, und zwar die Seitenbilder mit dem hl. Lorenz und Johannes dem Täufer, welch letzterer den Stifter, eine prächtige Poträtfigur, empfiehlt und die Predella mit Dar-

---

[1] Leider ist Maria allerdings durch eine über ihrem Haupte angebrachte Flitterkrone entstellt.

[2] Die Bilder sind vollständig verzeichnet von Gamba und Berenson.

[3] Nach Gamba befand sich das Werk ursprünglich in der Kirche der Umiliati in Avigliana. Das Mittelbild soll nach Gambas Angabe 1852 nach Cavour gekommen sein. Der Platz in dem ursprünglichen Rahmen wurde durch ein modernes Bild des hl. Ludwig von Gonzaga ausgefüllt. Phot. von cav. Pia.

stellungen aus der Joachimslegende. Sie alle tragen ausgeprägt den Stilcharakter Defendentes.

Eines der schönsten Gemälde des Künstlers aber schmückt den vierten Altar links, in derselben Kirche. Auch dies ist vielteilig; in der Mitte ein größeres Hauptbild zu den Seiten je zwei Bilder mit Heiligen übereinander, im oberen Aufsatz ein Rundbild des Ecce-Homo. Alle diese Malereien sind mit solcher Feinheit und künstlerischen Vollendung im venezianischen Stil des Künstlers ausgeführt, daß man glauben könnte eine Malerei des Carpaccio oder Giovanni Bellini vor sich zu sehen. Das Mittelbild gibt eine Anbetung des Kindes durch Maria und Engel wieder, wie sie auf den Frühwerken so häufig sich findet, in der Spätzeit vom Künstler aber seltener gemalt wurde. Um so interessanter ist diese Tafel wegen der Aenderung in der Komposition, welche der Meister in seinem Alter dieser Darstellung angedeihen ließ. Anstatt der vielen anbetenden Engel sind hier nur zwei, diese aber größer und sorgfältiger in den Körperformen durchgebildet, hierin weniger an Eusebio Ferrari, als vielmehr mehr an die venezianische Schule erinnernd. Desgleichen ist auch der Hintergrund verändert, welcher nicht mehr durch den weiten perspektivischen Durchblick ausgefüllt wird, sondern intimer und abgeschlossener gebildet ist, indem der größte Teil desselben, durch den Innenraum, den Stall mit Ochs und Esel eingenommen ist, dafür hat der Meister um so mehr Sorgfalt der feinen Helldunkel-Beleuchtung gewidmet. Es beweist dies, wie Defendente in seiner letzten Periode, auch da, wo die Szene die Gelegenheit geboten hätte, das Landschaftliche im Hintergrunde einschränkt; nur ein ganz kleiner Durchblick in die Weite ist dem Beschauer an der linken Seite gewährt, aber das kleine Stück Fernblick ist so fein und klar in Licht und Luftperspektive gemalt, daß es gut den Fortschritt beweist, den der Künstler auch hierin gegenüber den Frühwerken gemacht hat. Im übrigen ist das Kolorit tief und leuchtend, besonders der rote Mantel Josefs hebt sich kräftig vom dunkeln Hintergrunde ab.

Die Heiligen (Sebastian und Rochus, oben in Halbfiguren Franz von Assisi und ein Ordensbruder) stehen vor einem durch laubenartiges Blattgewinde gebildeten Untergrund von wunderschöner saftiggrüner Färbung, die wesentlich zum koloristischen Reiz des Ganzen beiträgt, und den zauberhaften Eindruck, den dies herrliche Werk auf den Beschauer ausübt erhöht. Zwischen den Ranken ist das Monogramm $\overset{\text{RI}}{\text{AA}}$ vielfach wiederholt[1].

[1] Die kleinen Bildchen, die sich heutigen Tages auf der Predella des geschnitzten mit besonders leichten und feinen Ornamenten gezierten alten Rahmens befinden, sind modern.

Wenn das Werk auch nicht bezeichnet ist, so läßt es doch keinen Zweifel über die Urheberschaft Defendentes, dessen Stileigentümlichkeiten überall deutlich erkennbar sind, und zwar läßt sich im Kolorit, in den vollendeten Formen der Gestalten und in der Komposition der venezianische Einfluß ersehen, gehört also der Spätzeit des Meisters an. Es ist in jeder Hinsicht ein vollendetes Kunstwerk, in welchem Defendente Ferrari sich als bedeutender Künstler erweist.

Endlich muß ich auch noch einige Worte einem Bilde widmen, das sich in dieser Kirche am ersten Altar rechts vom Eingang befindet und die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen vorführt. Es wird ebenfalls Defendente zugeschrieben [1], doch läßt sich der Stil des Meisters hier weniger deutlich feststellen, und mutet die ganze Auffassung im Lebenswerk Defendentes etwas fremdartig an. Wohl erinnert in den ziemlich gleichmäßig und wenig individuell gemalten Gesichtern besonders die etwas spitze Form des Mundes mit den dünnen Lippen an diesen Künstler, aber seine Art erscheint nur oberflächlich nachgeahmt. So hat die Nase sowohl bei Ursula selbst, als bei ihren Genossinnen, durchaus nicht jene feine, scharfe Zeichnung wie sie sich auf allen eigenhändigen Werken Defendentes findet, und wie auch ich sie eingangs charakterisiert habe, vielmehr ist sie sehr grob und globig, oft, wie gerade bei der Heiligen selbst, unverhältnismäßig groß geraten. Uebrigens weisen bei den Heiligen auch die übrigen Gesichtsteile wenig von Defendentes Besonderheiten auf. Auch das Kolorit ist heller und härter als sonst auf seinen Werken. Zu diesem Altarbilde gehörten ursprünglich Flügel, welche jetzt im Chor aufgehängt sind, und eine Episode aus der Legende der hl. Ursula, sowie die Heiligen Lucia und Nikolaus schildern. Sie tragen, was das Figürliche anbelangt, denselben Charakter wie das Hauptbild, nur die Architektur ist diejenige Defendentes, aber alles ist weiträumiger und großzügiger, die Komposition wohlgelungen.

An diesen Tafeln ist jedenfalls wenig eigenhändig von Defendente gemalt. Vielleicht ist es ein Werkstattbild [2], in diesem Falle dürfte der Entwurf und besonders die Architektur auf den Flügeln vom Meister selbst herrühren, vielleicht ist es aber auch eine selbständige Arbeit eines Schülers oder Nachfolgers. Es hat am meisten Verwandtschaft mit den Flügeln des großen Altarwerkes der Abteikirche S. Antonio, weshalb ich annehme, daß jener Gehilfe der Maler der Ursula-

---

[1] Als Werk dieses Künstlers ohne Vorbehalt verzeichnet von Gamba und Berenson. Von Gamba besonders gelobt.

[2] Es dürfte dann nicht in der letzten, sondern in der mittleren Periode des Meisters, etwa gleichzeitig mit dem Flügelaltar der Abtei S. Antonio entstanden sein.

bilder ist. Der Einfluß der Kunst des Defendente Ferrari ist immerhin deutlich erkennbar.

Auch sonst sind noch einige Bilder in der Art des Defendente Ferrari an den Wänden des Chores und der Kirche aufgehängt, welche aber nur ganz unbedeutende Malereien von Nachfolgern sind, und kaum die Werkstatt des Meisters gesehen haben dürften [1].

Eigenhändige Bilder des Künstlers aber finden sich noch auf der hochgelegenen, weit ins Land hineinschauenden Sagra di S. Michele, die den Eingang ins Doratal beherrscht. In einer Kapelle findet man hier ein Triptychon, auf dessen Mittelbild man eine säugende Maria in ganzer Figur sieht. Rechts kniet der Gründer des Klosters, S. Giovanni von Ravenna und Amizione, der Bischof von Turin [2], sehr ausdrucksvolle Porträtgestalten. Der linke Flügel wird durch einen heiligen Michael ausgefüllt. Die Darstellungsweise entspricht dem Bilde in Avigliana von 1535 und den übrigen Malereien, die wir als Spätwerke erkannten, weshalb ich überzeugt bin, daß diese Tafel ebenfalls in der letzten Zeit von Defendentes Tätigkeit entstanden ist. Die Farben, des im allgemeinen gut erhaltenen Gemäldes, sind leider etwas abgeblaßt.

In einem andern Raum des Klosters ist noch eine weitere derselben Stilperiode angehörige Madonna von des Künstlers Hand aufbewahrt.

Einige Gemälde werden dem Künstler auch in der Galerie zu Bergamo zugeschrieben, so vor allem die von Morelli erwähnte «Anbetung der Hirten» (Nr. 164)[3]. Das Bild ist mit dem Monogramm Defendentes versehen, fällt aber merkwürdig in seiner Art aus dem übrigen Lebenswerk des Künstlers heraus und mutet vollkommen an, wie aus einer späteren Epoche [4], es scheint mir daher, daß das Bild übermalt ist. Die Madonna hat einen fast lionardesken Typus, besonders in der Bildung des geschlossenen Mundes mit den dünnen feinen Lippen, es dürfte daher in der früheren Zeit von des Meisters Tätigkeit entstanden sein, als er noch unter dem Eindruck des von Lionardo beeinflußten Eusebio Ferrari stand.

Ein anderes Gemälde Defendentes in derselben Galerie zeigt Christus

---

[1] Von Berenson werden sie trotzdem unter den Werken Defendentes verzeichnet.

[2] Die Namen gibt Gamba in der angeführten Schrift.

[3] Lermolieff, Le opere dei maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino S. 425, Anm. Die Galerie zu Berlin, S. 126, Anm. — Angeführt auch von Berenson im Verzeichnis.

[4] Morelli weist darauf hin, daß es den Einfluß der Kupferstiche Parmigianinos verrät, der ja allerdings gleichzeitig, aber in einem fortgeschritteneren Stil arbeitete. Aber manches scheint eben in einem anderen Jahrhundert völlig übermalt worden zu sein.

als Schmerzensmann auf dem Kreuze sitzend, und ein weiteres die Geißelung Christi [1]. Beide gleichen in der Komposition und Malweise vollkommen den zahlreichen Darstellungen desselben Gegenstandes auf den Predellen der verschiedenen Altarwerke. In der Architektur fehlt auch das kleine, runde Fensterchen nicht.

Auf die zahlreichen übrigen Werke Defendente Ferraris, die sich meist im Privatbesitz befinden, kann ich nicht näher eingehen. Viele von diesen, darunter auch solche in England und Amerika, sowie eine ganze Reihe bei Herrn Vincenzo Fontana in Turin sind von Berenson im Verzeichnis aufgeführt, andere von Gamba, auch solche, die schon damals (1875) verloren waren. Nicht genannt ist bis jetzt eine Anbetung der Könige, welche ich im Besitze des conte Cabrera in Turin sah. Maria hat hier vollkommen die bekannten Gesichtszüge Defendentes mit der fein und scharf geschnittenen Nase und der unverkennbaren Form des Mundes. Die Könige und Nebenpersonen haben diese Charaktereigentümlichkeiten jedoch weniger ausgeprägt, weshalb ich glaube, daß das Bild unter Beihilfe von Schülern geschaffen wurde. Vollkommen Defendentes Art entspricht die Architektur, welche eine Kirche mit länglichen Fenstern nachahmt, durch welche der Himmel hindurchscheint, auf der linken Seite ist auch das bekannte runde Fensterchen sichtbar. Diese Architektur dürfte von Defendente selbst entworfen sein. Oben durch den offenen Giebel sieht man den Zug der Könige. Das Kolorit ist ziemlich bunt, gelb und rot überwiegt, nur der mit Perlen besetzte Mantel Marias hat die dunkeltiefblaue Färbung Defendentes. Sowohl die Architektur, wie die Farbengebung, welch letztere an die mittelitalienischen Schulen, besonders an Ghirlandajo erinnert, lassen vermuten, daß dies Gemälde in der mittleren Zeit des Meisters entstanden, aber im wesentlichen ein Werkstattbild ist auf welchem wohl nur der Entwurf und Maria mit Kind von dem Künstler selbst herrühren.

Ehe ich nun mit Defendente abschließe, will ich noch ein bis jetzt unbekanntes Bild desselben erwähnen, welches ich in der Sakristei der Kirche des Dorfes Quargnento, das in der Ebene von Alessandria liegt, gefunden

[1] Berenson verzeichnet außerdem in derselben Galerie noch eine «hl. Familie» (Nr. 13, ehemalige Galerie Lochis), und ein ländliches Fest (Nr. 13, ehemalige Galerie Morelli), welchen Zuschreibungen ich nicht beipflichten kann, ebensowenig, wie ich die von Berenson unter Defendente angeführte «Anbetung der Könige» der Turiner Galerie (Nr. 52, im Katalog als Schule von Vercelli bezeichnet) als Werk Defendentes anzuerkennen vermag. Im letzteren Bilde macht sich, hauptsächlich bei Maria, ein viel stärkerer Einfluß Lionardos bemerkbar als jemals bei Defendente, auch sind die Zeichnung, die ganze Auffassung und die Farbengebung andere als bei dem Meister von Chivasso. Die Zuerkennung des Katalogs an die «Schule von Vercelli», ist meiner Meinung nach die richtige.

habe[1]. Es ist nicht bezeichnet, aber der Stilcharakter läßt auf den ersten Blick auf eine Arbeit Defendentes schließen. Es ist ebenfalls ein Triptychon, jedoch in kleinerem Format. Auf dem Mittelbilde ist Maria mit Kind dargestellt, auf den Seitenflügeln sieht man links Petrus, rechts den hl. Dalmazzo, in den oberen kleineren Abteilungen der Flügel die Verkündigung auf beide Seiten verteilt, endlich im Aufsatz Gottvater. Letzterer scheint mir nur von Schülerhand gemalt zu sein, während das übrige die eigene Hand des Malers verrät. Das Altarwerk dürfte in der letzten Periode des Meisters entstanden sein, denn es gleicht in Komposition und Behandlungsweise vollkommen dem Bilde in der Kathedrale von Turin. Das birnenförmige Oval des Gesichtes bei Maria, die Form der Lippen und des Mundes, sowie die Nase entsprechen völlig dem Stil Defendentes. Auch Einzelheiten, wie die Perlen und andere Zutaten an den Gewändern, sind ebenso wie auf den beglaubigten Bildern des Künstlers behandelt. Die Farben sind sehr abgeblaßt, dennoch verraten sie noch, die ursprünglich tiefen, dunkeln, vom Meister in seiner venezianischen Epoche bevorzugten Töne. Hinter Maria ist ein einfacher roter Teppich ausgespannt, hinter Petrus und Dalmazzo ist eine Landschaft mit Bergen sichtbar, die jedoch sehr verblaßt ist. Der alte Originalrahmen aus des Künstlers Werkstatt ist ebenfalls etwas altersschwach Das ganze Altarwerk stimmt im Stil so unverkennbar mit den übrigen, bis jetzt besprochenen Bildern überein, daß meiner Meinung nach kein Zweifel über Defendente Ferraris Urheberschaft bestehen kann.

Noch manches andere derartige Werk des Meisters von Chivasso mag so wie dieses in abgelegenen Ortschaften und deren Kirchen verborgen sein, aber die bekannten genügen, um einen Begriff von Defendentes Kunst und deren, allerdings nicht sehr reichen Entwicklung, in den verschiedenen Perioden seiner Tätigkeit zu geben. Eine solche Gesamtübersicht über sein Schaffen läßt den Eindruck gewinnen, daß Defendente Ferrari sich zwar im allgemeinen ziemlich gleich bleibt und hier und da etwas handwerksmäßig schafft, auch in der Komposition nicht viel über das Zeremonielle hinausgeht, aber dennoch ein künstlerisches Streben besitzt, was die Vervollkommnung und Vertiefung in seiner letzten Lebensperiode beweist. Wir sahen, wie er sich in der ersten Zeit seiner Tätigkeit noch vollkommen an seinen Lehrer Eusebio Ferrari da Pezzana anschließt, wie er sich dann in der mittleren Periode mehr und mehr von diesem freimacht, und dafür unter die Einwirkung von Ma-

[1] Der Geistliche von Frugarolo machte mich in liebenswürdiger Weise darauf aufmerksam; dieser hielt es für ein vlämisches Bild.

crino d'Alba gerät, der ihm die Kunstweise der Malerschulen Mittelitaliens vermittelt, an welche man in Defendentes Bildern aus dieser Zeit vielfach erinnert wird Zuletzt übte dann die venezianische Schule den bestimmenden Einfluß auf ihn aus, weshalb ich vermute, daß er vielleicht noch als selbständiger Künstler im reifen Alter eine Reise dorthin unternommen hat. Infolge von Anregungen, die er jedenfalls durch Venedigs Malerschule empfing, ringt er sich dann in Kolorit und Formengebung (aber nicht in der Komposition) zur vollen Freiheit des 16. Jahrhunderts durch. Besonders seine Bildchen kleinen Formates auf den Predellen seiner Altarwerke zeigen ihn als wahren Künstler, der vor allem in der Lichtbehandlung sich Aufgaben stellte und löste, in welchen er für die piemonteser Schule als Neuerer erscheint. Auch sein Kolorit übertrifft zuletzt an Leuchtkraft und Wärme dasjenige seiner Vorgänger. Wenn Defendente Ferrari auch mit den großen Zeitgenossen im übrigen Italien nicht zu vergleichen ist und seine Kunst Macrino d'Alba nicht erreicht, so hat er doch für die piemonteser Schule und deren Entwicklung eine nicht unwesentliche Bedeutung. Durch sein ungewöhnlich umfangreiches Schaffen, auch für kleine und entlegene Ortschaften, wurde nämlich durch ihn die Renaissancekunst überall hin verbreitet und Gemeingut aller, und in seinem darin etwas zurückgebliebenen Heimatlande auf diese Weise das Gesamtniveau der Kunst gehoben. An seinen Werken konnten sich auch kleinere Lokalmeister ein Beispiel nehmen. Der Boden wurde durch ihn gewissermaßen gelockert, und die Bahn gebrochen, daß die freie Renaissancekunst nun auch in diesen nördlichen Winkel Italiens eindringen und dort Wurzel fassen konnte.

2. JACOBINO LONGO UND ANDERE LOKALMALER.

Ein merkwürdiger Meister, der sich in seinem Stil eng an Macrino d'Alba und Defendente Ferrari anschließt, ist Jacobino Longo (oder Longhi) aus Pinerolo. Dieser war ebenfalls in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Piemont tätig. In der Literatur ist er am eingehendsten behandelt in jener kleinen, bereits oben erwähnten Schrift von Bertea, über die Maler von Pinerolo[1]. Hier wird als die früheste bekannte Malerei des Künstlers ein vom 28. Oktober 1517 datiertes Fresko der Madonna mit Kind

[1] Bertea, sulle pitture e sui pittori del Pinerolese, S. 29 ff. — Außerdem Gamba, Arte antica in Piemonte. Bd. Turin, S. 564.

zwischen zwei Heiligen in Lombriasco bei Saluzzo genannt. Das Madonnenbild, welches ich selbst auch noch dort gesehen habe, befindet sich an der Hauptstraße des Dorfes außen am Wirtshause «Osteria della Vigna». Infolge seiner exponierten Lage ist das Bild etwas verstaubt und verblichen, aber verhältnismäßig doch gut erhalten. Maria sitzt auf einem mit Baldachin versehenen Thron, auf ihrem Schoße das Christkind, das seinen Bewegungen nach zu schließen eben auf den Boden hinabklettern will. Zur Seite stehen die Heiligen Abt Antonius und Sebastian so frei und natürlich, als ob sie mit Maria und dem Kinde in einem Gespräch begriffen wären. Maria hat auf diesem frühen Bilde eine sehr breite Kopfform, die etwas nordisch anmutet, jedoch am meisten an Macrino d'Alba erinnert, der wohl sicher Longos Lehrer gewesen ist, weil gerade seine ersten Bilder die Nachwirkung der Kunst Macrinos offenbaren. Er selbst bezeichnet sich auf diesem Werke als «aus Alba» [1], obgleich er wahrscheinlich in Pinerolo das Licht der Welt erblickte. Den Schüler Macrinos erkennt man hier auch sonst unschwer in der scharfen Zeichnung und andern Eigentümlichkeiten. Die Farben, die ja jetzt, wie schon oben erwähnt, etwas verblaßt sind, waren ursprünglich auf sehr leuchtende Töne gestimmt, blau, rot und gelb überwiegen. Im Hintergrunde ist eine feine Landschaft mit weich geformten Hügelrücken sichtbar.

Daß also Macrino d'Alba der Lehrer des Jacobino Longo war, kann man aus dieser seiner ältesten uns erhaltenen Malerei schließen. Sonst ist fast nichts aus dem Leben des Meisters bekannt, nicht einmal das Datum seiner Geburt und über seinen Geburtsort herrscht auch nicht völlige Klarheit, denn auf einigen seiner Werke nennt er sich Maler aus Alba, auf andern bezeichnet er sich als aus Pinerolo. Urkundlich überliefert ist, daß er Bürger beider Städte war [2]. Im allgemeinen wird angenommen, daß Jacobino in Pinerolo geboren wurde, aber seine Kunst in Alba bei Macrino erlernte. Es scheint, daß er sich dann zunächst dort in Alba niedergelassen hat, und wahrscheinlich auch das Bürgerrecht erwarb, denn gerade auf seinen Jugendwerken nennt er sich «aus Alba». Leider ist aber in dieser Stadt selbst nichts mehr von seiner Kunst erhalten, trotzdem er sicher während seiner Anwesenheit daselbst auch manches geschaffen haben wird. Die besseren Bilder unbekannter Hand daselbst, welche ich daraufhin geprüft habe, zeigen nicht die Eigentüm-

[1] Die Inschrift, welche gut erhalten ist, lautet: Jacobino Lungo De Alba Opus 1517. 28. Octob. (Die Buchstaben sind im Original ausschließlich Majuskeln.)

[2] Jacopo Bernardi, Pinerolo e Circondario, p. 34; Bertea, a. a. O., p. 29.

lichkeiten Longhis. In seinem späteren Leben siedelte er dann offenbar nach Pinerolo über, woselbst er nach Bernardi reichen Bilderschmuck für die Kirche S. Francesco geschaffen haben soll, der aber nicht mehr erhalten ist, weil die Kirche samt dem gleichnamigen Kloster 1802 abgebrochen wurde. Auf den Künstlerinschriften seiner Spätwerke fügte er die Worte «aus Pinerolo» seinem Namen bei. Ueber 1542 hinaus ist nichts mehr von ihm erhalten.

Das der Zeit nach auf das frühe, oben besprochene Fresko in Lombriasco folgende Bild des Jacobino Longo, stammt erst aus dem Jahre 1530[1]. Es wird jetzt im Museo di casa Cavassa in Saluzzo bewahrt, wofür es die Stadt erwarb und wohin es aus der Pfarrkirche von Villaretto Bagnolo gekommen ist. Auf dem Mittelbilde dieses Triptychons ist die Anbetung der Könige geschildert, auf den Seitenbildern links die Begegnung von Joachim und Anna, rechts die Heimsuchung. Die Seiten sind ähnlich wie bei den meisten Altarwerken Defendentes niedriger als das Hauptbild und oben gerade abgeschnitten, während das Mittelbild in rundem Bogen endet. In den Zwickeln zwischen Mittelbild und Flügeln ist die Verkündigung, auf beide Seiten verteilt, gemalt.

In diesem Hauptwerk des Künstlers ist ganz deutlich die Beeinflußung durch Macrino d'Alba zu erkennen, im Kopftypus Marias und in der Komposition des Hintergrundes mit Ruinen, durch welche hindurch ein hellblauer Berg sichtbar ist. Prächtig sind die Köpfe der Könige, welche breit und realistisch-individuell behandelt sind und direkte Naturbeobachtung verraten. An dem Gemäuer ist ein Zettel mit der Künstlerinschrift angebracht, welche lautet: Yacobini Longi op̄s — 1530 —, darunter noch das Werkstattzeichen des Künstlers, ein Kreuz und ein Strich zwischen klammerartigen Zeichen. Die ganze Szene ist sehr breit und eingehend geschildert, und doch großartig aufgefaßt; das Werk beweist, daß Jacobino Longo einer der bedeutendsten direkten Nachfolger des Macrino d'Alba ist, wenn auch nicht gerade sehr selbständig und unabhängig. Auch das Kolorit mahnt etwas an den Meister von Alba, in den tiefen aber leuchtenden Tönen.

Der noch erhaltene Originalrahmen wurde offenbar ebenso wie bei den Altarwerken Defendentes in der Werkstatt des Künstlers nach seinen Entwürfen und unter seiner Leitung geschaffen.

Ein weiteres im folgenden Jahre 1531 entstandenes Bild des Longhi befindet sich in der Pfarrkirche S. Vincenzo von S. Damiano d'Asti[2]. Es

[1] Bertea, a. a. O., S. 31 ff.

[2] Erwähnt von Bertea, S. 33—34. Photographiert von cav. Pia. — Das Bild befand sich, wie aus Berteas Schrift hervorgeht, früher in der Kapelle des Dorfes

ist ein Triptychon, von welchem das Mittelbild, ähnlich wie auf dem in Saluzzo, höher ist, als die beiden Seitenflügel. Die Mitte füllt eine thronende Madonna aus, welche das Kind auf ihrem Schoße hält. Zu Füßen des Thrones sitzt auf einer Stufe ein Engelchen, das auf einem altertümlich geformten Instrument, einer Art Laute, spielt und dazu singt, wie sich aus dem halbgeöffneten Munde erkennen läßt. Neben diesem Putto liegen Kirschen und eine Birne auf der Thronstufe, an welcher auch ein Pergamentstreifen mit dem Datum befestigt ist, welches folgendermaßen lautet: MDXXXI, DIE X. IVN. 1531. An anderer Stelle, zur Rechten des Engels, liest man auf einem Täfelchen das Monogramm des Künstlers und darunter ausgeschrieben seinen Namen [1].

Auf den Flügeln sind rechts die Heiligen Cosmas und Damian, links Johannes der Täufer und Paolo della Croce dargestellt.

In diesem Triptychon macht sich im Stil außer dem Einfluß von Macrino d'Alba zuerst auch derjenige des Defendente Ferrari bemerkbar, an den vor allem der Gesichtstypus Marias und die Bewegung des Kindes erinnert. Desgleichen sind die Heiligen der Seitenbilder mehr in der Weise Defendentes gemalt, mit den kurzen Hälsen und dem etwas zu starren Ausdruck. Ebenso gleichen auch die Farben den von Defendente in seiner mittleren Zeit bevorzugten: Maria ist mit einem hellblauen Mantel bekleidet, unter welchem an einzelnen Stellen das Rot des Untergewandes sichtbar ist. Das einst kräftige Hellblau, Gelb und Rot auf den Flügeln hier und da etwas abgeblaßt und trübe geworden, wie überhaupt die Erhaltung des Bildes keine gute ist.

Das besondere Interesse des Bildes liegt, wie gesagt, darin, daß sich hier zum erstenmale die Einflüsse von Jacobinos Lehrer Macrino d'Alba mit denen des Defendente Ferrari mischen, wodurch von nun an der Stilcharakter Jacobinos bestimmt wird. Es scheint demnach, daß er um diese Zeit nach Pinerolo und in das nördliche Piemont, wo er Gelegenheit hatte Werke Defendentes kennen zu lernen, übergesiedelt ist, denn aus seiner späteren Zeit sind uns fast ausschließlich Malereien, die er für diese Gegenden schuf, erhalten.

Vimezzano, wo die drei Teile getrennt in die Chorwand eingelassen waren. Jetzt ist es wieder als Triptychon vereinigt in der genannten Kirche, für die es gemalt wurde.

[1] Das Zeichen hat folgende Form:

Der Einfluß des Defendente Ferrari erscheint noch ausgeprägter in einem Gemälde der Turiner Galerie[1], das der Zeit nach auf das eben besprochene folgt, und 1535 datiert ist (Abb. 16, Taf. X). Nicht nur die Gesichtszüge, sondern auch die ganze Komposition gleicht vollkommen derjenigen, die wir auf zahlreichen Bildern Defendentes kennen gelernt haben, auch die anbetenden Engel, deren es hier allerdings nur zwei sind, fehlen nicht. Letztere stehen in der Zeichnung freilich ziemlich weit hinter denen von Defendente Ferrari oder gar Macrino d'Alba zurück, der Hals ist zu kurz und die Arme des einen sind nicht einwandfrei gezeichnet. Besser gelungen ist das Christuskind, das mit großen, ahnungsvollen Augen zu seiner Mutter aufblickt. Am meisten gleicht Defendentes Stil die Gesichtsbildung Marias mit dem birnenförmigen Oval, und dem Zug um den Mund mit den fein geschnittenen Lippen. Auch die Nase hat eine ähnliche, jedoch weniger scharfe Form, als bei Defendente. Der Sockel der zerbrochenen Säule im Vordergrunde findet sich genau ebenso auf der Predella von Defendentes Altarwerk in S. Benigno Canavese (Enthauptung des hl. Tiburtius). Neben diesem liest man auf einem Stein die Künstlerinschrift: Jachobinus Longus 1535, Junij 15. — Bemerkenswert ist ferner der sehr phantastische Hintergrund, mit perspektivisch sehr künstlich konstruierten Ruinen und Architekturen, die teilweise an Defendente, teils an Macrino d'Alba erinnern. Auf einem sehr nahe an die Szene herangerückten Hügel geht die Verkündigung an die Hirten vor sich. Landschaftlicher Fernblick wird dem Beschauer nur durch Torbogen und Fenster etwas unvermittelt und ohne perspektivisch richtigen Zusammenhang mit der Gesamtkomposition gewährt. An solchen Fehlern läßt sich erkennen, daß Jacobino eben nicht vollkommen mit der Zeit Schritt zu halten vermochte und deshalb doch nur ein Künstler zweiten Grades war.

Die Farben mögen ursprünglich recht schön und kräftig gewesen sein, sind jetzt aber nachgedunkelt und durch Uebermalung entstellt. Der rote Ton des Gemäuers, besonders des Torbogens, erinnert an Macrino d'Alba, während Marias Mantel die tiefblaue fast schwarze Färbung zeigt, welche Defendente bevorzugte. Ueber den Hirten strahlt ein gelber Abendhimmel.

Trotz mancher Mängel, ist das Ganze doch bedeutend freier und künstlerischer geschaffen, als die bis jetzt besprochenen Werke, und beweist durch den großen Fortschritt, wie auch Jacobino-Longo von der Blütezeit der Renaissance nicht unberührt blieb.

---

[1] Katalog Nr. 37. Laut Katalog befand es sich bis 1888 in der Sakristei des Domes von Turin, von wo es damals in die Pinakothek kam. — Besprochen von Bertea, S. 34—35.

Das spätest bekannte Bild des Longhi, welches von 1542 datiert ist, enthält die Pfarrkirche von Pralormo in der Provinz Turin[1]. Es gehört aber nicht zu den besten Werken des Künstlers, ja es erscheint in manchem fast rückschrittlich gegenüber den früheren Malereien. Dargestellt sind Maria mit Kind thronend, darunter zwei musizierende Engelchen, zur Seite die Schutzpatrone der Kirche, die Heiligen Jacobus der Aeltere und Donato. Maria hat hier das runde Gesichtsoval der Frühwerke des Künstlers und verrät nichts von der Einwirkung der Kunst Defendente Ferraris, die in dem zuletzt besprochenen Gemälde gerade bei Maria so deutlich hervortrat. Die Heiligen haben strenge, ziemlich hart gezeichnete Züge, wie bei den Meistern vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Auch die stark mit Gold aufgehöhten Heiligenscheine muten noch altertümlich an. Nur der architektonisch perspektivische Hintergrund erinnert sowohl in der Anordnung wie in den Farben an Defendente Ferrari und an Macrino d'Alba. Die kleinen Engelputten im Vordergrunde, welche beide Mandoline spielen, gleichen denen auf dem Turiner Bilde; auch das Jesuskind ist sehr mittelmäßig gezeichnet.

Die Gewänder sind steif und hart in der Faltengebung und deren Farben, die übrigens jetzt verstaubt und abgeblaßt sind, bunt, besonders Marias geblümter Mantel wirkt unruhig. Die Inschrift steht auf einem Pergamentzettel an einem Stein links: Jacobinus Longi Pinaroli 1542 17 Junij, daneben das sich bei diesem Künstler gleich seinem Stile stets ändernde Werkstattzeichen, das hier ein Kreuz auf einem wagrechten von zwei senkrechten Linien eingefaßten Strich zeigt. Bemerkenswert ist, daß der Künstler sich hier als Pinerolese bezeichnet, woraus man schließen kann, daß er um diese Zeit wohl sicher seinen Wohnsitz dort hatte[2].

Schön ist der aus der Werkstatt des Meisters stammende Original-Renaissancerahmen. Wenn das Werk auch nicht sehr gut erhalten ist und nicht zu den besten des Longhi gehört, was vielleicht zum Teil auf Schülerarbeit und beschränkende Wünsche der Besteller des kleinen

---

[1] Bertea, a. a. O., S. 35—36. Zwischen Longhis Gemälde der Turiner Galerie und diesem von Pralormo, fällt der Zeit nach noch eines mit der Jahreszahl 1538, welches Bertea 1896 im Kunsthandel in Lausanne sah, und welches von Herrn Professor Marcello Galli angekauft sein soll, der es dann nach Florenz oder auf sein Schloß in Poggibonsi brachte. Es stellt nach Bertea die Grablegung Christi dar und ist, außer mit der genannten Jahreszahl, mit dem vollen Namen des Künstlers gezeichnet.

[2] Wie ich schon oben andeutete, glaube ich, aus verschiedenen Umständen schließen zu können, daß Jacobino Longo schon um 1530—1531 seinen Wohnsitz nach Pinerolo verlegte.

Dorfes zurückzuführen ist, so ist es doch für die damalige Richtung in Piemont und den Charakter des Meisters nicht ohne Interesse.

Longo ist, wenn auch kein erstklassiger, und bis an sein Lebensende gleichmäßig fortschreitender, doch ein sehr eigentümlicher und hochinteressanter Maler, welcher immerhin eine sehr bemerkenswerte Stellung in der piemonteser Malerei zu Anfang des 16. Jahrhunderts einnimmt. Er zieht gewissermaßen in seinen Werken das Resultat der Schule dieser Zeit, indem er den Stil Defendentes mit demjenigen des Macrino d'Alba verschmilzt.

Eine weitere Künstlerpersönlichkeit dieser Zeit ist uns durch einige mit Jo. Peroxinus bezeichnete Werke bekannt. Das älteste ist ein Fresko der Grablegung Christi im Chor der Kirche S. Domenico in Alba (Abb. 17, Taf. X)[1]. Das Wandbild gehört zum Grabmal der Saracena Novelli, der Mutter des Erbauers des Domes von Alba, und füllt dessen obere Nische aus. In der Malweise läßt sich deutlich der Einfluß der mittelitalienischen Schulen von Rom und Umbrien erkennen. Meiner Ueberzeugung nach stammt der Maler aus Perugia und hat daher seinen Beinamen, denn Peroxini dürfte nur das lateinische Wort für die italienische Genitivform Perugini sein[2]. Die Inschrift auf diesem Fresko würde also besagen, daß es von einem Giovanni Jungi aus Perugia geschaffen wurde, was ja auch die Malweise des Bildes vollkommen bestätigt. An Pietro Vannucci und Rafael wird man durch die Komposition und auch durch einige der Gesichtstypen erinnert. Allerdings ist die Zeichnung hier härter als bei jenen großen Meistern. Giovanni Jungi war vielleicht ein Gehilfe, den Macrino d'Alba aus Rom mitgebracht hat, und der sich dann dauernd in Piemont niederließ. So hätten wir denn einen weiteren Beweis für das direkte Eindringen der umbrisch-römischen Malerei in Piemont, welches die auch sonst hervortretenden Wechselbeziehungen der Kunst beider Gegenden um diese Zeit noch vermehrte. — Trotz gewisser Härten muß man das Streben nach Innigkeit und Wiedergabe des Seelenausdrucks in den Gestalten dieses Fresko bewundern; sind doch sogar die Tränen auf den Gesichtern mit wunderbarer Feinheit wiedergegeben. Die Farben sind sehr schön und leuchtend und

---

[1] Die Inschrift befindet sich rechts auf einem am Sarkophag befestigten Pergamentstreifen und lautet: Opus IO · PEROXINI · JVNGI 1517.

[2] Dies wird noch deutlicher durch die, auf dem jetzt zunächst zu besprechenden Bilde des Künstlers befindliche Inschrift, wo er sich Perosinus nennt. Wenn auch die richtige lateinische Form Perusinus lauten würde, so hat das in damaliger Zeit nichts zu sagen, da einzelne Buchstaben ja auch in den Urkunden stets willkürlich verändert wurden.

ebenfalls in ihren hellen Tönen der umbrischen Schule verwandt. Johannes ist beispielsweise in lila und gelb gekleidet[1], zu dem das karminrote Gewand des Nikodemus schön stimmt. Etwas steif, und perspektivisch nicht ganz richtig ist der landschaftliche Hintergrund, der fast nur aus unförmlichen Felsen besteht; in der Mitte jedoch verleihen zwei wirkungsvolle Bäume der Szene einen guten Abschluß. Ein weiteres bezeichnetes Bild dieses Meisters wurde im Jahre 1909 von Vesme für die Turiner Pinakothek erworben[2]. Es ist ein auf Holz gemaltes Temperabild, das einen jugendlichen Salvator Mundi in Halbfigur darstellt[3]. Die Rechte ist segnend erhoben in der Linken hält er den Kelch, über welchem eine Schlange, als Symbol der Sünde, sichtbar ist. Das Gemälde ist sehr fleißig bis ins einzelne hinein ausgemalt. Das en face gesehene Antlitz zeigt liebliche und regelmäßige, fast abgezirkelte Züge, dadurch erscheinen Augen und Mund etwas starrer, wie überhaupt der geistige Ausdruck des Gesichtes unbedeutend ist. Die Haare, welche in blonden Locken auf die Schultern herabfallen, sind äußerst weich und fein gemalt; desgleichen sind auch die Gewänder, der rote Mantel und das hellblaue Untergewand, deren Farben frisch und leuchtend erhalten sind, besonders sorgfältig ausgeführt. Der Saum ist nach piemontesischer Art mit Perlen besetzt. Das Inkarnat ist ziemlich dunkel, fast bräunlich. Auf dem schwarzen Untergrund steht in Goldbuchstaben die Inschrift: JÔ PEROSINVS ERAT FACTVRVS 1520 I . MÔTE . REGALIS.

Das Bild ist demnach in dem dicht bei Turin gelegenen Städtchen Moncalieri gemalt worden; vielleicht darf man aus der Inschrift auch schließen, daß der Meister damals seinen Wohnsitz dort hatte. Die Arbeit steht in Bedeutung hinter dem Fresko in S. Domenico in Alba zurück, denn während der Maler auf letzterem innere Regungen zu schildern verstanden hat, ist das Turiner Bild ein sehr schematisches Machwerk.

Endlich ist noch ein drittes Werk von diesem Maler erhalten. Es ist ein Fresko, das sich in Mondovì-Cherassone in einer ehemaligen Kapelle befindet, die jetzt als Wagenremise benützt wird und zur Majo-

---

[1] Diese Farben wurden von den Malern von Perugia bevorzugt und finden sich häufig auf dortigen Fresken.

[2] Nr. 38 bis. Im neuesten Katalog noch nicht angeführt, dagegen kurz besprochen in der «Arte» XII (1910), Heft VI, unter «Notizie di Piemonte» (S. 461 bis 463). Ebendort auch eine Abbildung, sowie bei Ricci, Italia Settentrionale, S. 250.

[3] Wird auch als Evangelist Johannes gedeutet.

likafabrik Masso gehört. Die Malerei nimmt die ganze hintere Wand ein, welche in der Mitte durch einen gemalten Pfeiler in zwei Hälften geteilt ist, welche je eine gesonderte Darstellung enthalten. Unter dem Trennungspfeiler lesen wir folgende Künstlerinschrift: IO · PEROXINVS . ERAT . FACTVRVS. — Aus einer anderen unter der ganzen Malerei sich hinziehenden Schrift, welche nicht mehr vollkommen lesbar ist, aber die Darstellungen zu erklären scheint und über den Stifter berichtet, geht am Schluß hervor, daß das Fresko 1523 gemalt wurde.

Auf der linken Seite ist Christus vor heiligen Frauen dargestellt, vielleicht im Hause von Maria und Martha, vielleicht auch als Auferstandener den Marien erscheinend. Christus tritt von rechts mit der Gebärde des Segnens an die Frauen heran. Haar und Bart bei Christus sind, ebenso wie auf dem Fresko in Alba, von rötlicher Farbe. Die Gewänder sind in sehr lebhaften Tönen gehalten, jetzt aber etwas verblaßt. Rot, grün, blau und vor allem ein sehr kräftiges gelb sind häufig verwendet, doch sind die Farben nicht in so feine Harmonie zueinander gebracht wie in Alba. Der Hintergrund wird links durch eine Baulichkeit gebildet, in welcher mit großer Sorgfalt alle die einzelnen Mauersteine gemalt sind; hinter Christus dehnt sich eine Landschaft mit blauen Bergen, die jedoch in der Ausführung noch etwas primitiv und mit mangelnder Luftperspektive erscheint. Die Physiognomien lassen innerliche Belebung vermissen.

Die Malerei auf der rechten Hälfte der Wand ist durch die eigentümliche Darstellungsart des Gegenstandes interessant. Es ist die gnadenreiche Muttergottes geschildert, wie sie für Cherassone, das im Hintergrunde sichtbar ist, Schutz, wahrscheinlich gegen die Pest, erbittet. Maria ist Christus zugewandt, der links oben in den Wolken erscheint, das erhobene Schwert in der Rechten. Neben Maria sieht man noch zwei andere weibliche Gestalten, welche, wie aus der Unterschrift hervorgeht, die Menschlichkeit und die Reinheit darstellen sollen. Diese allegorischen Figuren heben sich von einem rechts den Hintergrund abschließenden Felsen ab, zu dessen dunkelbraunem Ton die ziemlich hell gehaltenen Farben in den Gewändern der Frauen kontrastieren. So trägt die Reinheit einen weißen Mantel mit olivgrünem Unterkleid, und die Humanitas eine hellgrüne Kleidung, Maria hat einen schwarzen, grün gefütterten Mantel und dunkelrotes Untergewand. Das Inkarnat ist ziemlich hell. Die Gesichter sind auch hier im allgemeinen sehr peruginesk, sehr lieblich. Vor allem aber ist der Gedanke der gegen die Pest schützenden Maria gerade auch in der umbrischen Malerei besonders häufig versinnbildlicht.

Unter diesen beiden Hauptdarstellungen zieht sich noch ein Streifen hin mit Halbfiguren von Christus und den zwölf Aposteln, entsprechend der Predella auf Triptychon und Flügelbildern, offenbar ist die Einteilung der Wandmalerei in Anlehnung an solche entstanden. Diese Halbfiguren, welche sich von schwarzem Grunde abheben, sind ihrer tiefen Lage wegen stark beschädigt. In seiner Gesamtheit steht dies Werk auch künstlerisch hinter dem Fresko über dem Grabmal der Saracena Novelli in Alba zurück. Somit tritt uns bei diesem Maler die eigentümliche Erscheinung entgegen, daß seine älteste Arbeit die vollendetste ist. Offenbar wirkten in der ersten Zeit seiner Tätigkeit noch die Lehrzeit bei Macrino d'Alba und die Eindrücke der großen Kunst, wie sie damals in seiner Heimat in Mittelitalien blühte, kräftiger nach.

Trotzdem also dieser Giovanni Jungi wahrscheinlich kein Piemonteser ist, sondern dem Stilcharakter seiner Kunst und seinem Beinamen nach zu schließen offenbar aus Perugia stammt, so war er doch für die piemonteser Schule nicht bedeutungslos, weil durch ihn eine weitere Verbindung mit der mittelitalienischen Kunst hergestellt war, und diese Art weiter in Piemont verbreitet wurde. So dienten auch die Malereien dieses piemonteser Perugino dazu, durch die Beimischung umbrischer Weise zur lombardisch-venezianischen der piemonteser Malerei ihren eigentümlichen Schulcharakter zu verleihen.

Ein anderer Künstlername ist durch die Inschrift auf einem Gemälde im Chor der Pfarrkirche S. Giacomo von Biella piazzo überliefert. Das Bild, eine Art Triptychon, ist bezeichnet: Daniel de Bosis pinxit hoc opus[1]. Das rechte Seitenbild ist in unmittelbarere Verbindung mit dem Mittelbild gebracht, als dies sonst bei Triptychen der Fall ist. Auf dem rechten Flügel wird nämlich der Stifter von einem hl. Bischof der Madonna auf dem Hauptbilde empfohlen, während sich wiederum das Kind gnadenreich zum Stifter hinüberneigt, die Hand zum segnen erhoben. Die Seitenbilder, deren linkes der hl. Jakobus einnimmt, sind nur durch ganz dünne, gewundene Säulen, welche ein Teil des geschnitzten Originalrahmens bilden, von der Mitte getrennt. Dieses Gemälde lehnt sich in jeder Hinsicht fast ausschließlich an die venezianische Schule, besonders an Crivelli an. Das Kolorit ist im wesentlichen auf den bräunlich-gelblichen Ton gestimmt, wie ihn jener venezianische Künstler liebt, so hat vor allem das Untergewand der Madonna ein schönes goldiges Gelb, zu diesem steht in schönem Gegensatz die Thronstufe, welche in dunklem Rot leuchtet;

[1] Erwähnt von Colombo, Artisti Vercellesi, S. 86—87 und Ricci, Italia Settentrionale, S. 252.

man liest auf ihr die Jahreszahl MCCCC9VII. — Der übrige Boden ist mit kleinen Pflanzen bedeckt, zur Seite aber erheben sich große, breitblättrige Gewächse, die auch an Hintergründe, wie sie bei Cima da Conegliano und anderen Malern der venezianischen Schule beliebt waren, erinnern. Demnach kann kein Zweifel bestehen, daß der Meister Daniele aus der Familie der Bosii in Venedig seine Lehrjahre verbracht hat. Trotzdem ist es ihm nicht gelungen, den Höhepunkt künstlerischen Könnens zu erreichen. Die Zeichnung ist teilweise recht mangelhaft, die Gesichter offenbaren jedoch ein Streben nach Vertiefung des Ausdrucks.

Ein weiteres Werk dieses Malers ist nicht bekannt und mir auch keines von gleichem Stilcharakter vorgekommen. Daniele di Bosis ist ein Lokalmeister, der aber als Vermittler venezianischer Formen und Farben für die Malerei in Piemont Interesse beansprucht.

Ein wahrscheinlich derselben Familie angehöriger Francesco di Bosiis oder Bozzi schmückte 1523 zusammen mit Giovanni Battista Giovenone und einem Pietro di Novara den vom Großkanzler Mercurino erbauten Prachtpalast in Gattinara mit Malereien [1].

So sehen wir also, wie sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch in den kleineren Ortschaften des westlichen Piemont künstlerisches Leben zu regen beginnt, wie sich aber bei den dortigen Lokalmeistern mannigfache Einwirkungen der übrigen italienischen Schulen feststellen lassen. Eine geschlossene, eigenartige Schule finden wir dagegen auch noch um diese Zeit in Vercelli.

[1] Colombo, a. a. O., S. 86.

V.

DIE MALERFAMILIE DER GIOVENONE IN VERCELLI ZU ANFANG DES XVI. JAHRHUNDERTS.

VERCELLI war ja von jeher ein Mittelpunkt der piemonteser Malerei gewesen. Hier bestand seit Boniforte Oldoni[1] eine ununterbrochene künstlerische Tradition und eine Malerschule, von welcher im 16. Jahrhundert große Meister wie Gaudenzio Ferrari, Bernardino Lanino und Sodoma hervorgehen sollten, welche die Welt mit ihrem Ruhme erfüllten. Da diese vollkommen der Hochrenaissance angehören, fallen sie aus dem Rahmen dieser Studien, die nur den Meistern alten Stiles gewidmet sind, heraus. Gleichzeitig aber lebte in Vercelli noch ein Meister in dessen Kunst die Frührenaissancemalerei gewissermaßen ausklingt, und die alte Kunstrichtung der älteren Oldoni und des Malers Spanzotti ihren Abschluß findet, der aber daneben schon Elemente der Hochrenaissance verwendete. Seine Kunst bildet deshalb gewissermaßen den Uebergang von der alten zur neuen Zeit, weshalb er als notwendiges Bindeglied in der gesamten Kunstentwicklung auch heutigen Tages nicht ohne Interesse ist. Dieser Meister, Gerolamo Giovenone, war das bedeutendste Glied der Malerfamilie der Giovenone, aus welcher bis ins 17. Jahrhundert hinein zahlreiche Maler hervorgingen.

Das genaue Geburtsjahr Gerolamos ist unbekannt, doch ist es nach den überlieferten Daten aus seinem Leben zu schließen wahrscheinlich, daß er um 1490 das Licht der Welt erblickte. Als sein Geburtsort wird meist Vercelli angegeben, doch scheint es mir, nach den von Colombo veröffentlichten Urkunden naheliegend, daß seine Wiege in Novara ge-

[1] vgl. oben S. 3.

standen hat. Wird er in den Dokumenten doch stets als «aus Novara», aber als Maler und Bürger von Vercelli bezeichnet. (M. Jeronimus di Novaria pictor et civis Vercellarum). Jedenfalls hat er schon früh seinen Wohnsitz in Vercelli gehabt. Die Jahreszahl 1513 auf einem Gemälde in Vercelli, ist das früheste Zeugnis von ihm, das auf uns gekommen ist; von 1515 ist sein Ehevertrag erhalten[1] und vom 30. September 1516 ist die älteste, seine künstlerische Tätigkeit betreffende Urkunde datiert. Es ist ein Lehrvertrag, den ein Giovanni Guidetto von Romagnano für seinen Sohn Eusebio mit Giovenone abschließt[2]. Demnach besaß also Giovenone damals schon eine eigene Werkstatt, woraus man entnehmen kann, daß er kaum später als zu der oben angegebenen Zeit geboren sein dürfte. — 1519 findet sich Giovenone abermals urkundlich erwähnt, und zwar wurden am 23. Mai dieses Jahres ihm und seinen Brüdern von Giovanni Battista Avogadri aus Valdengo, dem Generalvikar der Diözese Vercelli, zwei Bilder in Auftrag gegeben, von denen das eine für die Kirche S. Marco, das andere für S. Eusebio in Vercelli bestimmt war[3]. Leider sind diese Gemälde nicht mehr erhalten.

Das soeben erwähnte, früheste bekannte datierte Bild des Giovenone befindet sich in der Akademie von Vercelli (Abb. 19, Taf. XI). Es zeigt den Maler schon vollkommen in seiner Eigenart ausgebildet und als vollendeter Meister. Dargestellt sind eine thronende Maria mit Kind zwischen Johannes dem Täufer und Florian. Zwei Engel halten die Krone über Maria. Die Bezeichnung steht auf einem Pergamentblatt an der Thronstufe: IHERONIMI IVVENONIS OPIFICIS 1513. Als charakteristische Eigentümlichkeiten des Künstlers ist auf diesem Bilde ein ziemlich rundes Gesichtsoval mit fein geschnittenem Mund und ziemlich hoher Stirn auffallend. Die Hände sind gut gezeichnet, sehr schmal und lang in der Form, die Ohrmuschel ebenfalls länglich und weniger breit als bei Macrino d'Alba und Denfendente Ferrari. Besonders fein ausgemalt und dabei seelenvoll sind die Augen, die Haare sind sehr weich behandelt. Die Züge sind im allgemeinen außerordentlich lieblich, fast schwärmerisch, die Farben noch verhältnismäßig tief und kräftig, ähnlich wie bei Defendente, während sie auf den späteren Bildern einen leichteren Ton aufweisen. Bei wem mag Giovenone, der in seinen übrigen Werken ziemlich den gleichen, sich an verschiedene piemonteser Maler der Zeit anlehnenden Charakter zeigt, die Grundlagen seiner Kunst erlernt haben? Mir

---

[1] Veröffentlicht von Colombo, a. a. O., S. 309.
[2] Desgl. S. 271.
[3] Veröffentlicht von Colombo, a. a. O., S. 273—275.

scheint auf diese Frage ein kleines bezeichnetes Bildchen des Malers in derselben Galerie die Antwort zu geben. Es ist eine Anbetung des Kindes, in ganz ähnlicher Weise aufgefaßt wie von Eusebio und Defendente Ferrari (Abb. 18, Taf. XI). Das Kindchen liegt auch hier auf einem Ende des Mantels der anbetenden Maria und wird außerdem von Josef und fünf kleinen Engelchen verehrt; ein sechster lugt neugierig rechts hinter Marias Rücken hervor. Der Hintergrund ist ebenfalls wie auf den Bildern des gleichen Gegenstandes jener beiden Künstler durch eine perspektivische Straßenansicht ausgefüllt, über welche hinüber der Blick in die offene Landschaft schweift, in welcher die Verkündigung an die Hirten sichtbar ist. Noch einige Unvollkommenheiten in der Körperbildung des Kindes, sowie die noch weniger gute Zeichnung der Hände beweisen deutlich, daß dieses kleine, offenbar nur für die Hausandacht bestimmte Bildchen noch ein Jugendwerk ist[1]. Das Kolorit ist wie stets bei Giovenone ziemlich lebhaft. Josef hat beispielsweise ein kräftig gelbes Untergewand mit rotem Mantel, Maria den üblichen dunkelblauen Mantel, von jener tiefen Färbung, welche wir bei Defendente finden; nur an einzelnen Stellen leuchtet das karminrote Untergewand hervor. Auf einem links unten stehenden kleinen Betpult befindet sich ein Zettel mit der Künstlerschrift: HIERONIMI IVVENONIS OPIFICIS. Der im Renaissancestil gehaltene Originalrahmen enthält noch oben in beiden Ecken die Verkündigung, sowie unten Christus als Schmerzensmann, und unter den Pfeilern die Heiligen Rochus und Sebastian.

Eusebio und Defendente Ferrari sind also die Maler, deren Einfluß man bei Betrachtung dieses Jugendwerkes am meisten spürt. Zweifelsohne hat Giovenone von beiden etwas angenommen[2], aber als seinen eigentlichen Lehrer glaube ich doch Eusebio Ferrari ansprechen zu müssen, weil letzterer offenbar der ältere war, und ja auch Defendente vermutlich bei ihm in der Lehre war. Uebrigens lehnt sich Giovenone auch in seinen späteren Bildern, sowohl in den Typen wie im helleren Kolorit mehr an Eusebio als an Defendente an[3].

---

[1] Als Frühwerk führt es auch Berenson an, der in dem genannten Büchlein, North Italian Painters, S. 237—238, ein Verzeichnis der Werke Giovenones gibt.

[2] An Defendente Ferrari erinnern vor allem die Renaissancepilaster im perspektivischen Hintergrund und ein Durchblick nach rechts in den Stall mit Ochs und Esel.

[3] Marangoni weist in seinem Aufsatz über Gerolamo Giovenone (Emporium 1909, Juni-Heft, S. 422 ff.) darauf hin, daß gewisse Eigentümlichkeiten in Giovenones Stil sich nur durch den Einfluß des Macrino d'Alba erklären lassen. Zweifelsohne hat dieser größte unter den piemonteser Malern jener Zeit auch auf Ger. Giovenone eingewirkt. Vor allen mögen die Anklänge an die umbrische und die mittel-

Das letztgenannte leider nicht datierte Bildchen ist meiner Ueberzeugung nach das älteste bekannte Werk Giovenones, und noch vor der Altartafel von 1513 in der Galerie von Vercelli entstanden.

Auf letztere folgt ein schönes Gemälde in der Turiner Galerie [1], das durch die Jahreszahl 1514 zeitlich bestimmt ist [2]. Es unterscheidet sich nur wenig von der großen Altartafel in Vercelli. Die Komposition ist ähnlich, nur etwas reicher ausgestaltet mit Architektur und schöner Landschaft im Hintergrunde. Maria mit Kind sitzt auf einem Thron unter einem Baldachin. Zur Linken empfiehlt der hl. Abbondio die Stifterin des Bildes, ein prächtig naturwahres, sprechendes Bildnis, zur Rechten der hl. Dominikus deren Kinder [3], mit lieblichen porträthaften Zügen und blonden Härchen. Diese reizenden Kleinen sind meisterhaft wiedergegeben, fast wird man durch sie an ähnliche Gestalten der deutschen Kunst erinnert (beispielsweise an die Kinder des Conrad Rehlinger von Bernhard Strigel in der Münchener Pinakothek). Am wenigsten sympathisch berühren auf diesem Bilde die Gesichter der beiden Heiligen mit ihren etwas weichlichen Zügen und den himmelnden Augen, die übrigens bei den männlichen Heiligen typisch für den Stil Giovenones sind. Die Hände haben die gleiche Bildung wie auf dem Gemälde von 1513 in Vercelli, während die Ohrmuscheln hier größer und breiter geformt sind. Im allgemeinen verrät dies Gemälde einen ziemlichen Fortschritt gegenüber dem ein Jahr früher entstandenen in Vercelli. Nicht nur der Hintergrund, mit der wundervollen Luftperspektive in der von weichen blauen Höhenrücken durchzogenen Landschaft, zeugt von größerer Freiheit des Könnens, sondern auch Bewegung und Haltung der Figuren, bei den Bildnissen auch der Ausdruck, sind weniger befangen. Die Farbentöne sind etwas heller als auf dem Bilde in Vercelli, aber schön und leuchtend; gelb, rot und blau sind vorwiegend.

Die Turiner Galerie besitzt noch ein anderes Bild Giovenones [4],

---

italienischen Schulen durch Macrino vermittelt sein. Als eigentlicher Lehrer Giovenones kann aber meiner Ueberzeugung nach Macrino nicht in Betracht kommen, da seine ganze Art noch zu sehr der älteren Schule, wie sie in Eusebio verkörpert ist, entspricht.

[1] Katalog Nr. 39. Photogr. Brogi Nr. 2285, Anderson 10 724, Alinari 14 837. Emil Jacobsen, La regia Pinacoteca di Torino, Archivio Storico dell' arte 1897, S. 118. Lermolieff, Le opere dei maestri Italiani etc., S. 424 und 425. Galerie zu Berlin, S. 125—126.

[2] Die Künstlerinschrift steht auf der Stufe des Thrones und lautet: IHERONIMI IVVENONIS OPIFICIS · 1514.

[3] Laut Katalog ist die Stifterin die Witwe des Domenico Buronzo, die Kinder sind Pietro und Gerolamo Buronzo.

[4] Katalog Nr. 40. — Photogr. Anderson Nr. 10 723.

welches weder bezeichnet noch datiert ist, aber der vollendeteren Form nach zu schließen jedenfalls noch später entstanden sein dürfte, denn es ist noch bedeutend freier und großzügiger aufgefaßt sowohl in den Figuren (thronende Maria zwischen Heiligen[1]), wie im Hintergrunde. Die Gestalten sind hier von wunderbarer, klassischer Schönheit. Besonders die hl. Katharina und Magdalena vertragen einen Vergleich mit den Frauen auf den Gemälden von Tizian und Palma vecchio[2]. Die Farben zeichnen sich auch hier durch klare, helle, lichte Töne aus, wie stets bei Giovenone, wie dies Bild überhaupt auch sonst so deutlich den Stilcharakter dieses Künstlers trägt, daß man trotz der mangelnden Bezeichnung nicht an seiner Urheberschaft zweifeln kann.

Ein durch die Jahreszahl 1527 datiertes, bezeichnetes[3] Triptychon des Künstlers befindet sich in der Galerie zu Bergamo[4]. Auf den auf Goldgrund gemalten Seitenbildern empfiehlt links der hl. Michael den Stifter, rechts die hl. Lucia dessen Gattin der Madonna des Hauptbildes, dessen Hintergrund sehr großartig ausgestaltet ist mit schöner Architektur einer weiten Halle. Im übrigen gleicht das Gemälde in den Formen und der Anordnung am meisten dem Gemälde der Turiner Galerie von 1514. Die Farben sind die hellen und leuchtenden, wie sie dem Künstler eigen sind.

Aus demselben Jahre 1527 besitzen wir noch eine weitere Nachricht über Gerolamo Giovenone, und zwar durch eine Urkunde, welche vom 29. Dezember datiert ist und den Vertrag enthält, welchen die Genossenschaft von S. Ambrogio in Vercelli mit ihm für das Bild in ihrer Kapelle in der Kirche S. Francesco abschloß[5]. Da die letzte Rate der Bezahlung erst am 23. November 1535 erfolgte[6], dürfte das Gemälde zwischen 1527 und 1535 entstanden sein. Es ist heutigen Tages jedenfalls nicht mehr vollständig erhalten, doch scheinen mir noch Teile in der genannten Kirche S. Francesco in Vercelli vorhanden zu sein. Nach der Urkunde sollte es ein Triptychon sein, dessen Mittelbild den hl. Ambrosius, die Seiten die Heiligen Gervasius und Protasius darstellten. Ein solches Altarwerk findet sich in S. Francesco nicht mehr. Wohl aber ist in der Kapelle, welche mir als diejenige der genannten Bruder-

---

[1] Rechts hl. Magdalena (knieend) und Eusebius (stehend), links Katharina und Petrus martyr.

[2] Jacobsen erkannte ebenfalls, daß Giovenone hier offenbar unter dem Einfluß des Palma vecchio stand: »in den vollen, blonden Frauengestalten, und deren bauschigen, modischen Gewändern« (a. a. O., S. 118).

[3] Die Inschrift lautet: Hier. Iuvenonis opificis 1527.

[4] Nr. 160 (ehemalige Galerie Lochis).

[5] Veröffentlicht von Colombo, a. a. O., S. 280—283.

[6] Ebendort, S. 284.

schaft bezeichnet wurde noch hoch oben über dem Altar ein kleineres, oben rund abgeschlossenes Bild zu sehen, mit Maria und Kind zwischen Heiligen und dem Stifter. Es gilt als ein Werk Giovenones, und hat in Kolorit und Formengebung den Stil dieses Meisters. Allerdings gehört es nicht zu seinen besten Arbeiten und mutet (trotz der Daten) eher als ein Jugendwerk an, obgleich das Gesicht des Stifters sehr lebensvoll und realistisch ist. Die Farbentöne sind auch die lichten, hellen und gleichzeitig leuchtenden der späteren Werke Giovenones. Deshalb möchte ich die Meinung aussprechen, daß diese Ungleichheiten im Charakter des Bildes auf Mitarbeit von Gehilfen zurückzuführen sind, und es demnach als Werkstattarbeit der Spätzeit Giovenones anzusehen ist. Dem Format nach könnte es der obere Aufsatz des nicht mehr erhaltenen Triptychons gewesen sein. Freilich weiß der Vertrag nichts von einem solchen zu melden, aber es kam ja vielfach vor, daß die ursprünglichen Aufträge an die Künstler später verändert wurden.

In derselben Kirche befindet sich über einem andern Altar, dem fünften links, ein hl. Ambrosius, der jedoch als Werk des Gaudenzio Ferrari gilt und auch vollkommen den Charakter dieses Künstlers der Hochrenaissance aufweist. Marangoni hält es trotzdem für sicher, daß wir hier das Mittelbild des ehemaligen Triptychons vor uns haben[1]. Die Verwendung von wirklichem Gold für die Verzierungen des Mantels, wie es in der Urkunde gefordert war, sonst aber um diese Zeit nicht mehr üblich gewesen ist macht dies in der Tat wahrscheinlich. Der bärtige Heilige, der ziemlich korpulent und gespreizt dasteht, die Geißel in der Rechten, den Bischofsstab in der Linken, gleicht allerdings vollkommen der Gattung von Heiligen, wie sie Gaudenzio in einer gewissen Periode seiner Tätigkeit bevorzugt[2]. Es scheint übrigens, daß Giovenone in seiner letzten Zeit von Gaudenzio beeinflußt war. Hierfür bietet den besten Beweis die Anbetung des Kindes im Oratorio di S. Bernardino zu Vercelli. Außer durch Maria wird das Jesuskind durch den hl. Bernardin und einem alten Bischof angebetet, der ebenfalls die an Gaudenzio Ferrari anklingenden breiten Formen zeigt. Noch stärker als an Gaudenzio gemahnt diese Szene an Defendente Ferrari, besonders in der Komposition, und dem perspektivischen Hintergrund. Auf den ersten Blick könnte man meinen, ein Werk Defendentes vor sich zu haben. Erst bei näherer Betrachtung erkennt man die spezifischen Eigentümlichkeiten Giovenones, die sehr großen

---

[1] Marangoni, a. a. O., S. 433, daselbst auch Abbildung.

[2] Daß Giovenone nicht der Lehrer des um mehrere Jahre älteren Gaudenzio gewesen sein kann, wie von älteren Schriftstellern angenommen wurde, ist schon von Jacobsen u. a. nachgewiesen.

Ohren, sowie die gleiche Bildung der Nase und des Mundes. Es ist ein gutes Werk des Gerolamo Giovenone, in welchem er sich jedoch weniger selbständig zeigt, als auf anderen Arbeiten.

In der kleinen Kirche Sta. Giuliana werden Gerolamo Giovenone auch Fresken zugeschrieben. Manche dieser Figuren mit denen die Pilaster und Wände geziert sind, verraten starke Anklänge an seine Kunst, doch glaube ich, daß nur weniges von seiner eigenen Hand geschaffen wurde, da Gerolamos besondere Stileigentümlichkeiten nur wenig hervortreten. Doch dürften die Wandbilder vielleicht unter seiner Leitung von Gehilfen geschaffen sein.

Hiermit hätten wir die hauptsächlichsten und charakteristischsten Werke des Gerolame Giovenone kennen gelernt. Noch mancherlei wird ihm sonst zugeschrieben, und manches gute Werk befindet sich in Privatsammlungen und kleineren Ortschaften Piemonts zerstreut[1], aber die hauptsächlichsten und charakteristischsten Werke des Meisters sind die soeben besprochenen Bilder.

Gerolamo Giovenone starb wie aus dem von Colombo veröffentlichten urkundlichen Nachrichten hervorgeht, zwischen dem 27. August und 9. September des Jahres 1557[2]. Er war der letzte bedeutende Meister des alten Stiles, der in manchen seiner späteren Werke schon fast der neuen Zeit angehört. Dadurch, daß er Elemente des modernen Stiles mit der solideren, älteren Technik verband, war er für die Lokalschule von Vercelli von Bedeutung. Wie aus den urkundlichen Ueberlieferungen zu ersehen ist, hat er manchen Schüler in seiner, offenbar umfangreichen Werkstatt herangebildet, wodurch die gute, solide Technik in die neue Zeit hinübergerettet wurde. Infolgedessen wirkten auch fernerhin außer den Großen Gaudenzio Ferrari und Sodoma, welche ja ihre Tätigkeit auch außerhalb ihrer engeren Heimat ausübten, eine Reihe tüchtiger Lokalmeister in Vercelli. In erster Linie waren die Träger dieser Tradition die jüngeren Glieder der Familie Giovenone, Söhne und Neffen, welche bei Gerolamo in der Lehre waren. Nach den auf uns gekommenen Nachrichten zu schließen, hinterließ Gerolamo drei Söhne: Giuseppe, Amadeo und Paolo, welche urkundlich stets zusammen genannt werden[3]. Giuseppe und Amadeo waren ebenfalls Maler, wie aus einer Nachricht vom 31. Ok-

---

[1] Ein ausführliches Verzeichnis von diesen gibt Berenson in: North Italian Painters of the Renaissance, S. 237—238. Manche urkundliche Nachricht ist auch von Werken auf uns gekommen, die nicht mehr erhalten sind.

[2] Colombo, a. a. O., S. 317. (Am 27. August 1557 war Gerolamo Giovenone krank, am 9. September wird seine Frau in einer Quittung als Witwe bezeichnet.)

[3] Colombo, a. a. O., S. 322 u. ff.

tober 1585 hervorgeht[1]. Pietro Antonio, welcher als Maler 1549 erwähnt wird, scheint früher[2] gestorben zu sein, da er bei den Erbteilungen nicht mehr genannt ist. Diese und andere jüngere Glieder der Familie Giovenone haben bereits vollkommen im Stil der Hochrenaissance gemalt, weshalb sie in den Rahmen dieser Abhandlung nicht mehr hineingehören. Nur Battista Giovenone, der Sohn eines Giovanni Pietro Giovenone[3], hat sich in der Malweise ganz an Gerolamo angeschlossen und noch in der Mitte des Jahrhunderts vollkommen im Stil des 15. Jahrhunderts gemalt. Hierfür liefern zwei urkundlich beglaubigte[4] Altartafeln der Pfarrkirche in Trivero oberhalb Mosso in den Bergen bei Biella den Beweis. Die eine befindet sich am zweiten Altar links und stellt Maria mit Kind zwischen Johannes d. T. und einem älteren Heiligen dar. Das Bild hat unverkennbar den gleichen Stil, wie die Gemälde des Gerolamo Giovenone. Die Heiligenscheine sind noch mit wirklichem Gold gemalt. Die Figuren in Stellung und Formen noch streng zeremoniell.

Dasselbe gilt von dem, den dritten Altar links zierenden Gemälde, welches aus einem Hauptteil und einem oberen Aufsatz in schönem altem, geschnitzten Rahmen besteht. Das Hauptbild schildert das Martyrium der hl. Lucia, sehr bewegt, aber doch noch in der gehaltenen Weise, in welcher Gerolamo malte; besonders die Heilige selbst besitzt die vollen Formen wie die Frauengestalten der späteren Periode Gerolamos. Das Kolorit ist schön und kräftig, es dominiert das saftige Grün von Lucias Gewand. Im Aufsatz ist Maria mit Kind in der herkömmlichen Weise gemalt.

Die beiden Altartafeln in Trivero sind in Zeichnung und Technik einwandfrei und beweisen, daß Battista Giovenone zwar ein Nachzügler war, aber ein gewissenhafter Meister, welcher in treuer, fleißiger Arbeit am Alten festhielt.

---

[1] Colombo, a. a. O., S. 315.

[2] Ebendort S. 324.

[3] Dies geht hervor aus einer Notiz vom 29. Juli 1560 bei Colombo, S. 318. Giovanni Pietro scheint ein Bruder Gerolamos gewesen zu sein.

[4] Die Urkunde ist datiert vom 14. März 1548. Sie betrifft die Bitte des Battista Giovenone um Bezahlung für die beiden Altartafeln in Trivero, welcher Bitte am 26. Juni desselben Jahres entsprochen wurde. Veröffentlicht bei Colombo, a. a. O., S. 281—292.

RÜCKBLICK UND AUSBLICK.

So haben wir nun die Entwicklung der Malerei in Piemont bis zu dem Zeitpunkte betrachtet, wo auch dort die strengere Weise des Quattrocentro endgültig überflügelt war. Wir sahen bei diesen Studien, wie in Piemont verhältnismäßig spät, erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts, Meister erscheinen, welche sich von der starren, handwerksmäßigen Tradition befreien und zu persönlichem, künstlerischen Schaffen emporringen, dabei mancherlei Einwirkungen von Frankreich und dem Norden, welche sich in der Kunst dieses Grenzlandes der Appeninnenhalbinsel vorfanden, verwertend. Einer unter diesen Malern, welcher uns greifbar entgegentrat, war der aus Piemont stammende Giovanni Canavesio. Die ersten Maler, deren Schaffen vollkommen vom handwerklichen befreit ist, waren Boniforte Oldoni und Martino Spanzotti, welch letzterem ich ein bisher unbekanntes Werk zuschreiben konnte. Eusebio Ferrari hat Bedeutung als Lehrer vieler jüngerer Lokalmeister. Macrino d'Alba, der größte Künstler Piemonts in dieser Zeit, brachte die Schule vollkommen zur Blüte, und auf die gleiche Höhe, wie die Malerei im übrigen Italien. Die schon früher von mir und neuerdings auch von anderer Seite geäußerte Ansicht, daß Macrino d'Alba seine Lehrzeit in Rom verbracht hat, konnte ich bestätigen, doch glaube ich, entgegen anderer Meinung, daß Luca Signorelli und nicht Pinturicchio der eigentliche Lehrer Macrinos war. Die künstlerische Entwicklung Macrinos suchte ich an den datierten Werken klar zu legen und die undatierten in diese Entwicklung einzureihen, dabei in einigem von den bisherigen Anschauungen abweichend; ebenso besprach und sichtete ich das Schaffen von Defendente Ferrari sowie einiger anderer Maler im westlichen Piemont. Wir erkannten dabei, daß von Einwirkungen anderer Schulen wesentlich Mittelitalien und Venedig in Betracht kommen,

dagegen ließen sich bei diesen Meistern nur geringe Anklänge an die lombardische Schule wahrnehmen. Als letzten bedeutenden Künstler, der noch im alten Stil malt, aber schon vorwärtsstrebend, in die neue Zeit überleitet, lernten wir Gerolamo Giovenone kennen, nach meiner Ueberzeugung ein Schüler des Eusebio Ferrari. Gaudenzio Ferrari aber hat eine neue Zeit in der piemonteser Malerei heraufgeführt, gewissermaßen das Resultat ziehend von dem, was die Begründer der Schule vorbereitend erreicht hatten; gleichzeitig verwertete er jedoch die gewaltigen Errungenschaften der Renaissancekunst von ganz Italien, und die Anregungen der verschiedensten Maler. Gaudenzio Ferrari gehört daher nicht mehr zu den Begründern der piemonteser Malerschule, ebenso wie der ganze Kreis der Jüngeren, die sich um ihn scharten oder von ihm Anregungen empfingen, wie Bernardino Lanino, Ottaviano Cane, Grammorseo u. a. m. Diese führten die piemonteser Malerschule, im besonderen diejenige von Vercelli rühmlichst fort, weiterbauend auf dem Grunde den die Generation der Begründer gelegt hatte. Vor allem aber gereicht Sodoma, der direkt aus der Schule von Vercelli hervorging, dieser zu ewigem Ruhme; denn wenn er auch seine Tätigkeit wesentlich außerhalb seiner Heimat ausübte und einen großen Teil seiner künstlerischen Vollendung Lionardo da Vinci verdankt, so verleugnet sich doch bei ihm nie die Art, welche er von seinem ersten Lehrer Martino Spanzotti angenommen hatte. Von den übrigen Malern Vercellis dieser späteren Zeit, werden ebenfalls noch mehr als bisher die Anregungen der großen Renaissancemeister des übrigen Italien verarbeitet, hauptsächlich naturgemäß solche von Lionardo da Vinci und der benachbarten Mailänder Schule. Diese fremden Elemente konnten sich jedoch nun mit der in den vorhergehenden Jahrzehnten geschaffenen, bodenständigen, lokalen Kunsttradition verbinden, wodurch auch in Zukunft der Malerei in Piemont ihre besondere Eigenart gewahrt blieb. Hierin besteht die bleibende Bedeutung der Maler, welche ich hier in ihrer Wirksamkeit vor Augen geführt habe.

REGISTER.

Alba, S. Domenico, Jo. Peroxinus (Jungi), Fresko 105 f.
— S. Giovanni, Barnaba da Modena, Madonna 2.
— — Macrino d'Alba, Anbetung des Kindes 34. 54 f. 62; Heilige (Schulwerk) 66 f.
— Rathaus, Macrino d'Alba, Madonna 52 f.
— — Unbekannter Meister, Verlobung der hl. Katharina 67. 68 f.
Albano, castello di, Boniforte Oldoni d. Aelt., hl. Martin 3.
Andorno, Pfarrkirche, Defendente Ferrari, siehe Rosazza.
Angelico, Fra da Fiesole 12.
S. Antonio di Ranverso, Abtei, siehe Avigliana.
Asti, Dom, Gandolfino d'Asti 68.
Avigliana, Abteikirche S. Antonio di Ranverso, Denfendente Ferrari, Altarbild 68 Anm. 79 ff. Fresken 18 ff.
— Madonna dei Laghi, Defendente Ferrari, Verkündigung 93.
— Pfarrkirche S. Giovanni, Defendente Ferrari, Madonna zwischen Hl. Crispinus und Crispinianus 83 f.; Reste eines Triptychons mit Heiligen 93 f.; Triptychon am vierten Altar links 94 f.; hl. Ursula 95 f.

Barnaba da Modena 2 f.
Bastia-Mondovì, S. Fiorenzo, Fresken 17 f.
Bellini, Giovanni 48. 49. 88.
S. Benigno (Canavese), Pfarrkirche (Sakristei), Defendente Ferrari, Altarwerk 88 f. 90. 103.
Bergamo, Galerie, Defendente Ferrari 96 f.; Gerolamo Giovenone 114.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Defendente Ferrari, Anbetung des Kindes 73.
Bertrami, Johannes de Pinerolo 4. 14. 20.
Betti, Bernardino, siehe Pinturicchio.
Biella-Piazzo, Pfarrkirche S. Giacomo, Daniel de Bosis, Madonna 108 f.
— Umgebung, Wandbilder 3.
Bra, bei Herrn Alfeo Chiaffrino, Macrino d'Alba (zugeschrieben), Bildnis.
Brea, Lodovico 13. 19. 20.
Briga (marittima), Madonna della Sorgente, Canavesio, Fresken 11 ff. 16. 17. 20.
Bosis, Daniel de 108—109.
Bosiis, Francesco de 109.
Bozzi, siehe Bosii.

Campiglia Cervo, Umgegend, Wandbild in einem Landhaus in Valle Mosca 3 f.
Canavesio, Giovanni 6—21. 118.
Cane, Ottaviano 119.

Carpaccio, Vittore 48.
Casale-Monferrato, S. Antonio, Spanzotti, Verkündigung 25 f. bei Herrn cav. Visconti, Eusebio Ferrari 36 f.
Cavour, Pfarrkirche, Defendente Ferrari, Verlobung der hl. Katharina 93.
Chieri, Dom (Baptisterium), Altarbild 37 f.
Chivasso, Dom, Defendente Ferrari, Grablegung 87.
Cima da Conegliano 109.
Ciriè, Confraternità del Sudario, Defendente Ferrari, Himmelfahrt Mariä 73 f. 76.
— Pfarrkirche S. Giovanni, Defendente Ferrari, Madonna 74 f. 76.
Crea, Wallfahrtskirche, Macrino d'Alba, Madonna und Heilige 53 f. 62.
— — Spanzotti, Glasmalereien 26.

S. Damiano d'Asti, Pfarrkirche S. Vincenzo, Jacobino Longo, Triptychon, 101 f.
Donatello 55.
Duccio di Buoninsegna 3.

Feletto-Canavese, Pfarrkirche, Defendente Ferrari, Altarwerk 76 f. 85.
Ferrari, Defendente 37 f. 68. **71—99**, 102—105. 112. 118.
Ferrari, Eusebio 27. **32—40**. 71—73. 75. 77. 79. 85. 94. 96. 98. 112. 118. 119.
Ferrari, Gaudenzio 26. 34. 37. 69. 115. 116. 119.
Foppa, Vincenzo 43. 47.
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Barnaba da Modena, Madonna 3.
— — Macrino d'Alba, Triptychon 59 ff. 63.
Frugarolo, Pfarrkirche, Macrino d'Alba, Anbetung des Kindes (Schulbild) 64.

Gandolfino d'Asti 68.
Ghirlandajo, Domenico 43. 44. 62.
Giovenone, Amadeo 116 f.
Giovenone, Battista 117.
Giovenone, Gerolamo 3. 40. 64. 91. **110—116**. 119.
Giovenone, Giovanni Battista 109.
Giovenone, Giuseppe 116 f.
Giovenone, Paolo 116 f.
Giovenone, Pietro Antonio 117.
Grammorseo, Pietro 69, 119.

Ivrea, S. Bernardino, Spanzotti (?), Fresken 26 ff.
— Dom, Sakristei, Defendente Ferrari, Anbetung des Kindes 72 f.
— — Desgl. im Schiff 75 f. 85.

Lanino, Bernardino 119.
Leonardo da Vinci, siehe Lionardo.
Lionardo da Vinci 34. 42. 43. 64. 96. 119.
Lombriasco (bei Saluzzo), Osteria della Vigna, Jacobino Longo, Fresko 100.
London, National-Gallery, Macrino d'Alba, Heilige 58 f. 63.
Longo, Jacobino 65. 68. **99—105**.
Lorenzetti, Ambrogio 6 Anm.

Macrino d'Alba 34. 40. **41—63**. 71. 72. 85. 99—105. 112 Anm. 118.
— Schule **63—70**.
Mailand, Galleria Borromeo, Borgognone 42.
— — Macrino d'Alba, Bildnis des Bischofs Novelli 61 f.
— Brera, Defendente Ferrari, Heilige 92 f.
Manta, Castello di, Wandbilder 5.
Mantegna, Andrea 43.
Moncalvo, Confraternità di S. Michele, Macrino d'Alba, Madonna (Schulwerk) 64.
Mondovì-Cherassone, Majolikafabrik Masso, Kapelle (jetzt Remise), Peroxinus, Fresken 106 f.
München, Pinakothek, alte, Strigel 113.

Neviglie, Pfarrkirche, Macrino d'Alba, Verlobung der hl. Katharina 46 f.

Oldoni, Boniforte **3.** 118.
Oldoni, Efraim di Boniforte 39.
Oldoni, Ercole 39.
Orcagna, Andrea 12.

Parmigianino 96 Anm.
Pavia, Certosa di, Macrino d'Alba, Altarwerk 42 f. 45. 46.
Peroxinus, Johannes 85. **105—108.**
Perugino, Pietro 48 Anm. 79. 105.
Pietro di Novara 109.
Pigna (marittima), S. Bernardo, Canavesio, Fresken 7 ff. 16. 17. 20.
— Pfarrkirche, Canavesio, Altarbild 9 f.
Pinerolo, Palazzo d'Acaja, Fresken 5 f.
Pinturicchio 24.
Piobesi-Torinese, S. Giovanni dei Campi, Bertrami, Fresko 4. 13. 20.
Poggibonsi, Schloß, Jacobino Longo 104 Anm.
Pornassio, Canavesio 15.
Pralormo, Pfarrkirche, Jacobino Longo 104 f.

Quargnento, Pfarrkirche, Defendente Ferrari, Triptychon 97 f.

Rafael 105.
Ranverso, abbadia di, siehe Avigliana.
Rom, Capitolinisches Museum, Macrino d'Alba, Madonna 44 f. 46. 59.
— Privatbesitz Imbert, Macrino d'Alba, Selbstbildnis 52. 66.
Rosazza, Pfarrkirche, Defendente Ferrari, Triptychon 87 f.

Sagra di S. Michele, Defendente Ferrari, Tafelbilder 96 f.
Saluzzo, Museo di casa Cavassa, Jacobino Longo, Triptychon 101.
— Umgebung, castello di Manta, Wandbilder 5.
Savigliano, S. Pietro, Nachfolger des Macrino d'Alba (Meister v. Savigliano), Altarbild 67 f.
Schongauer, Martin 8. 11.
Signorelli, Luca 42. 43. 44. 49. 55. 59. 62. 118.
Sodoma 116. 119.
Spanzotti, Martino 3. **22—31.** 35. 40. 118. 119.
Strigel, Bernhard 113.
Stuttgart, Museum der bildenden Künste, Defendente Ferrari, Der zwölfjährige Jesus im Tempel 77 f. 80.
Susa, Dom, Defendente Ferrari, Anbetung des Kindes 86 f.

Tevoleto d'Alba, Macrino d'Alba, Tafelbild (Schulwerk) 65.
Thoma, Hans 55.
Tortona, Bischöflicher Palast, Macrino d'Alba, Triptychon 50 f.
Trino-Vercellese, S. Domenico, Martino Spanzotti, Anbetung des Kindes 29 f.
Trivero, Pfarrkirche, Battista Giovenone, Altarbilder 117.
Turin, Akademie, Defendente Ferrari, Anbetung des Kindes 85 f.
— — Macrino d'Alba, Heilige 58. 63.
— — Spanzotti, Madonna 24 f. 26.
— Bibliothek, Kopie einer in Vercelli befindlichen Pergamentrolle mit Zeichnungen nach früheren piemonteser Malereien 2.
— Dom, Defendente Ferrari, Altarbild 91 f. 98.
— Pinakothek, Barnaba da Modena, Madonna 2.
— — Canavesio 10 f. 14.
— — Defendente Ferrari, Triptychon 90.
— — — Verlobung der hl. Katharina 90 f.

Turin, Pinakothek, Gandolfino d'Asti, Himmelfahrt Mariä und Heilige 68.
— — Gerolamo Giovenone, Tafelbilder 113 f.
— — Grammorseo, Tafelbilder 69.
— — Jacobino Longo, Anbetung des Kindes 103 f.
— — Macrino d'Alba, Madonna in Wolken und Heilige 47 f.
— — — Heilige (Teile eines Altarwerkes) 56 f. 63.
— — — Schulwerke 67 f.
— — Jo. Peroxinus, Salvator Mundi 106 f.
— — Spanzotti, Madonna 22 f.
— Privatbesitz des conte Cabrera, Defendente Ferrari, Anbetung der Könige 97.

Vannucci, Pietro, siehe Perugino.
Venedig, Akademie, Vittore Carpaccio, 48. 49.
Vercelli, S. Anna, Eusebio Ferrari, Fresken 35 f.
— Archiv von S. Eusebio, Pergamentrolle mit Zeichnungen nach den frühesten bekannten piemonteser Malereien 2.
— Erzbischöflicher Palast, Grammorseo, Madonna 69.
— S. Francesco, Gerolamo Giovenone, Altarbilder 114 f.
— Sta. Giuliana, Gerolamo Giovenone, Fresken 116.
— Istituto di Belle Arti, Defendente Ferrari, Triptychon 92.
— — — Mariä Himmelfahrt 92.
— — Gerolamo Giovenone, Madonna und Heilige 111.
— — — Anbetung des Kindes 112 f.
— Oratorio di S. Bernardino, Gerolamo Giovenone, Anbetung des Kindes 115 f.
Verderio superiore, Pfarrkirche, Canavesio, Altarbild 15 f. 20.
Vezzolano, Sta. Maria di, (Klosterkirche) frühe piemonteser Malereien 2.
S. Vittoria d'Alba, Kapelle der Confraternità, Macrino d'Alba (Schulwerk) 65.

TAFELN

Text S. 3

Nach Phot. P. Masoero.

Abb. 1. Boniforte Oldoni d. Ae., Hl. Martin.
(Tafelbild im Castello di Albano, Piemont.)

Text S. 36

Nach Phot. F. Negri.

Abb. 2. Eusebio Ferrari, Anbetung des Kindes.
(Casale-Monf. Privatbesitz des cav. Visconti.)

Text. S. 6.

Nach Phot. Santini.

Abb. 3. Fresko vom Ende des 15. Jahrhunderts.
(Pinerolo, Palazzo d'Acaja.)

Text S. 10.

Nach Phot. Brogi.

Abb. 4. Canavesio, Madonna mit Heiligen.

(Turin, Pinakothek.)

Text S. 18.

Nach Originalphotographie.

Abb. 5. Canavesio, Kreuztragung.

(Fresko in der Abteikirche S. Antonio di Ranverso.)

Abb. 6. Martino Spanzotti, Madonna.
(Turin, Pinakothek.)

Abb. 7. Martino Spanzotti, Anbetung des Kindes.
(Trino-Verc., S. Domenico.)

Text S. 44 — Nach Phot. Alinari

Abb. 8. Luca Signorelli, Heil. Familie.
(Florenz, Uffizien.)

Text S. 54. — Nach Phot. Brogi.

Abb. 9. Macrino d'Alba, Anbetung des Kindes.
(Alba, S. Giovanni.)

Text S. 53.

Nach Phot. F. Negri.

Abb. 10. Macrino d'Alba, Madonna mit Heiligen.
(Crea, Wallfahrtskirche.)

Abb. 11. Schule von Macrino d'Alba [Meister von Savigliano (?)], Verlobung der hl. Katharina.
(Alba, Rathaus.)

Abb. 12. Defendente Ferrari, Himmelfahrt Mariä.
(Cirié, confraternità.)

Text S. 77

Nach Phot. Hœfle.

Abb. 13. Defendente Ferrari, Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten.

(Stuttgart, Museum der bildenden Künste.)

Abb. 14. Defendente Ferrari, Anbetung des Kindes und Heilige.
(Abteikirche S. Antonio di Ranverso)

Abb. 15. Defendente Ferrari, Madonna und Heilige.
(Vercelli. Istituto di Belle Arti.)

Text. S. 103. Nach Phot. Assale.

Abb. 16. Jacobino Longo, Anbetung des Kindes.
(Turin, Pinakothek.)

Text S. 105. Nach Originalphotographie

Abb. 17. Johannes Peroxinus, Fresko der Grablegung Christi.
(Alba, S. Domenico.)

Text S. 112. Nach Phot. Masoero.

Abb. 18. Gerolamo Giovenone,
Anbetung des Kindes.
(Vercelli, Istituto die Belle Arti.)

Text S. 111. Nach Phot Masoero.

Abb. 19. Gerolamo Giovenone, Madonna und Heilige.
(Vercelli, Istituto di Belle Arti.)

ND
619
P4W4

Weber, Siegfried David
Friedrich
Die Begrunder der piemonteser Malerschule

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY